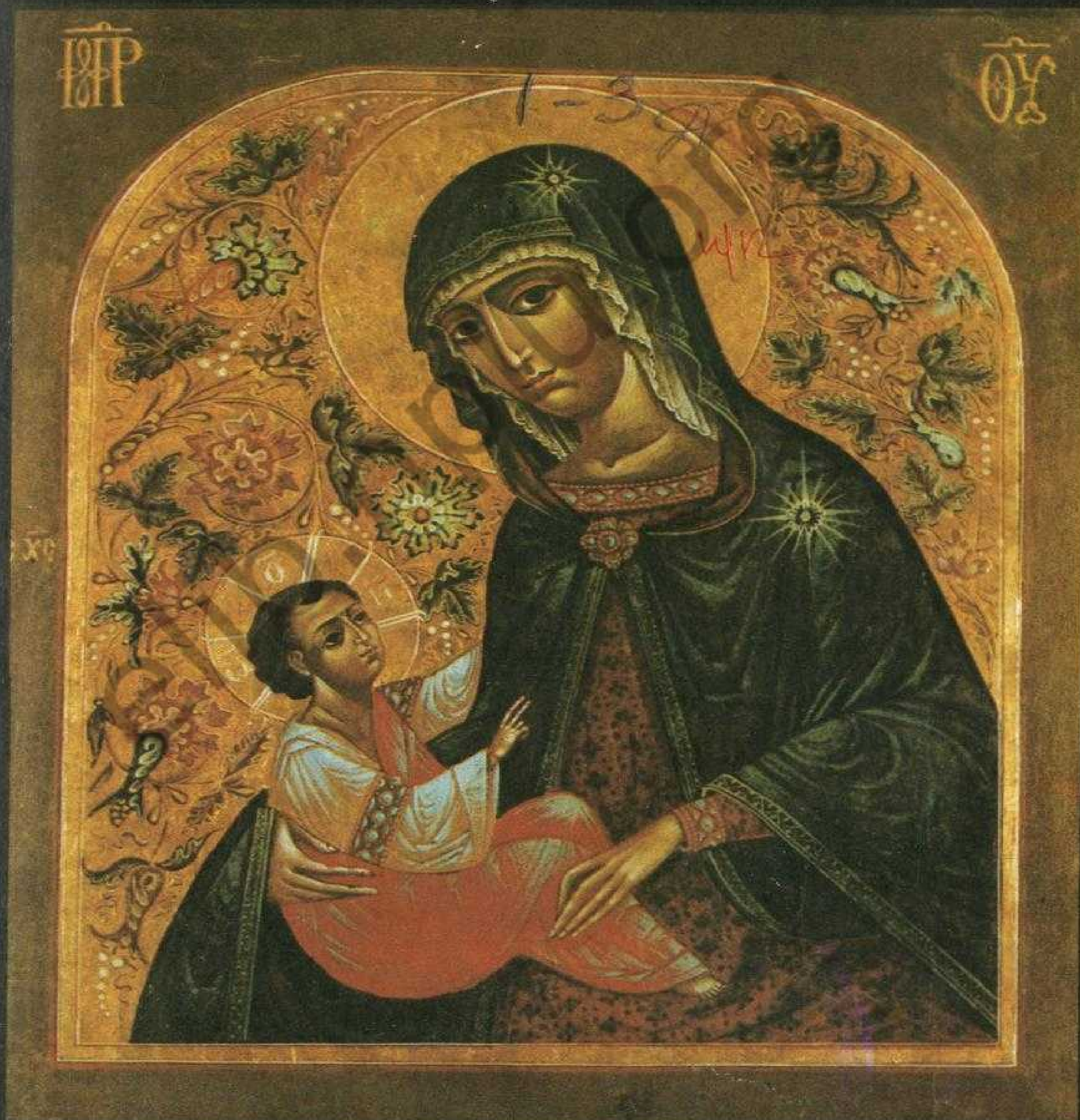
НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

ISSN 0130-693
1993
1





Л. Гринюк.
Святий Юрій.
Олівець, скло, гуаш, олія.
Вінниця. 1991.

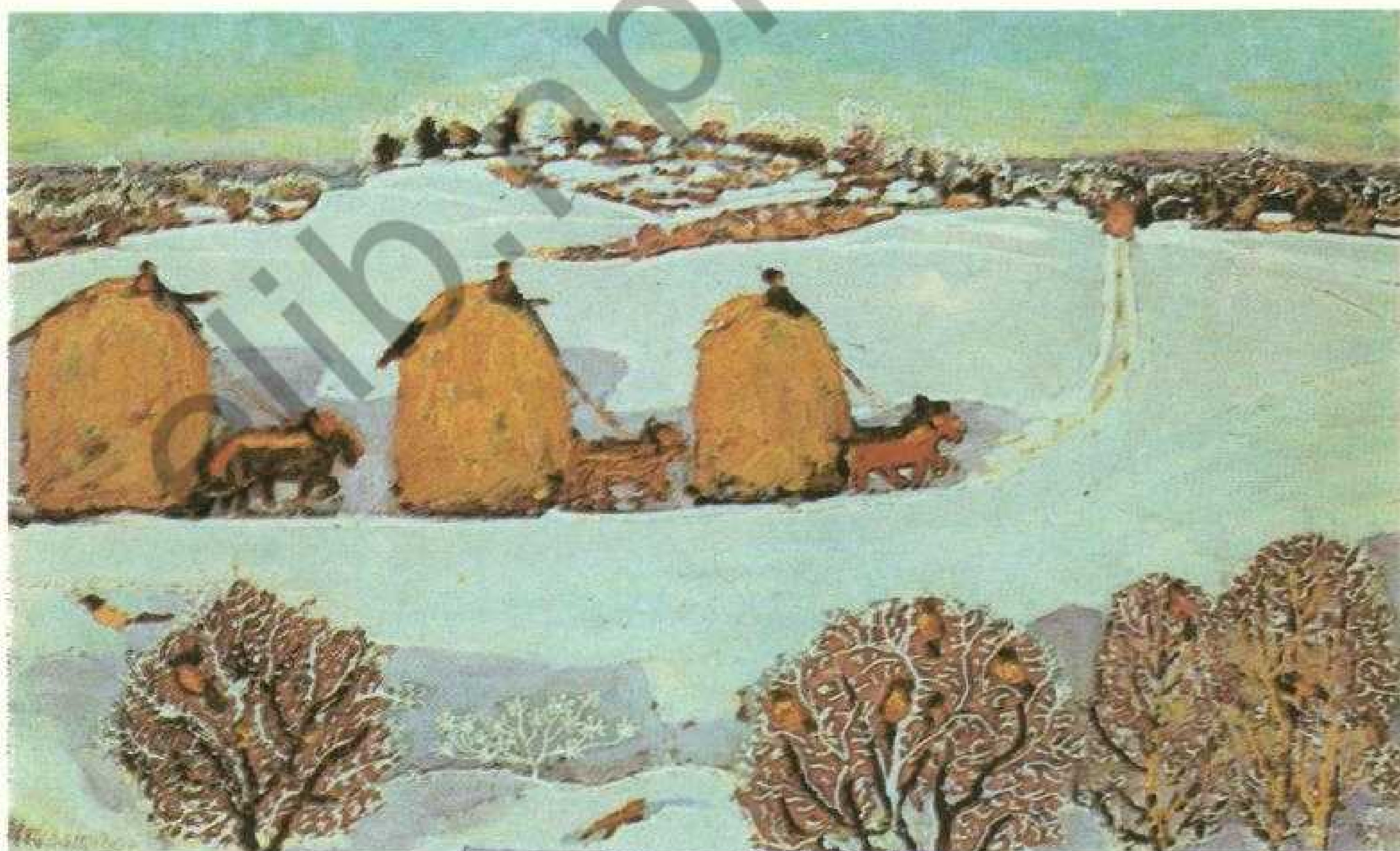


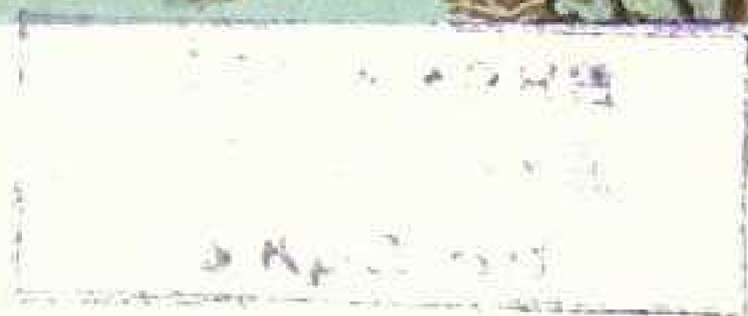
Л. Саєнко, Р. Саєнко.
Козацька слава
не вмре, не загине.
Килим. Київ. 1991.
Фоторепродукції
В. Хлібцевич



В. Мельник
Шевченко у Києві
Олія. Умань. 1991.

Л. Миронова.
Зима. Олія.
Київ. 1991.
Фоторепродукції В. Хлібцевича







Бандурист В. Нечепа.
Фото. 1991.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. РИЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ 1 1993

Науково-популярний журнал
Рік заснування 1925
Виходить один раз на два місяці
КИЇВ
НАУКОВА ДУМКА

СІЧЕНЬ—ЛЮТИЙ
(239)

У ЖУРНАЛІ

Адреса редакції
252001 МСП, Київ-1
вул. Михайла Грушевського, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *Олександр Костюк*
Редактори відділів ***Іван Власенко, Василь Скуратівський, Галина Тищенко, Катерина Шпак***
Художні редактори ***Микола Стратілат, Ніна Абрамова***
Технічний редактор *Людмила Кравченко*
Коректор ***Галина Божок***

Здано до набору 08.12.92. Підп. до друку 05.02.93. Формат 70×108/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 11,03. Обл.-вид. арк. 9,25+вкл. 0,25=9,75. Тираж 11 235 пр. Зам. 2-903. Ціна 15 крб.

Київська друкарня наукової книги. 252030, Київ-30, вул. Леніна, 19.

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 1 (239) январь — февраль 1993. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского АН Украины и Министерства культуры Украины. Основан в 1925 г. Выходит 1 раз в 2 месяца. (На украинском языке). Главный редактор Александр Костюк. Киев, издательство «Наукова думка». Адрес редакции: 252001, Киев-1, ул. Михайла Грушевского, 4. Типография научной книги. 252030, Киев-30, ул. Ленина, 19.



З Різдвом Христовим.
Гравюра Миколи Сокола.
Київ. 1992.

РІЗДВЯНЕ ПРИВІТАННЯ ПАТРІЯРХА КИЇВСЬКОГО І ВСІЄЇ УКРАЇНИ МСТИСЛАВА РЕДАКТОРАМ І ЧИТАЧАМ ЖУРНАЛУ «НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ»

Дорогі і любі в Ісусі Христі мої духовні діти, онуки і правнуки!

Христос народився — славмо Його!

Славмо Його на всякому місці, в усі пори року і в усі години доби. А найбільше славмо Його в ці світлі зимові дні Різдва, бо цей день ось уже друге тисячоліття, що через сім років завершується, ніби призначений для того, що славити Його в особливий спосіб; щоб нагадати віруючим християнам, що вони врятовані Ісусом Христом — Його Різдвом і Його Воскресінням.

Різдво Христове відігравало велику ролю в житті українського народу. Виражаючи свою незгасну любов до Бога, наш нарід понад тисячу років творить колядки, щедрівки, пісні, наші чудові звичаї й обряди різдвяного циклу. Це творення не припинялося ніколи, навіть у ці жахливі сім десятиліть більшовицької диктатури і глумління з Бога, з усього святого, що є в душі людини. Якщо це творення часом припинялося силою і терором в Україні,— то воно продовжувалося з-поміж українців діаспори — адже це також Україна, хоч і далека від Матері-Землі територія. Я читаю Ваш журнал давно. Були там і прикрі, надто пропагандивні, зідеологізовані статті; але від двох-трьох літ справи у вас пішли ліпше — і часопис читаю із задоволенням: це вже правдиво український національний журнал. У ці різдв'яні дні я благословляю вас, редакторів: продовжуйте так і робіть журнал ще ліпшим, робіть його ще більш українським, пам'ятаючи, що серцевиною нашого фольклору й етнографії було і є християнство, а не якісь ідеологічні химери, вигадані лукавим розумом чужинців і нав'язані нам хитрощами або насильством.

Вже спливає 95-й рік мого життя. Майже все 20-те століття промайнуло перед моїми очима. Це було страшне століття. Бог дав мені побачити усі три відродження Української Православної Церкви у цім столітті — 1921-го, 1942-го і 1990-го років. В усіх трьох я, з Божої волі, брав посильну участь. Сьогодні, коли ми маємо Православний Український Патріярхат і будівництво Церкви пішло добре, Бог посилає нам випробування — може, останнє,— у вигляді розколів і появи

великого числа різних псевдопастирів. Із Святим Письмом у руках ми повинні розпізнавати правдиве і лихе; приймати перше і цуратися другого. Ісус Христос учив розпізнавати людей не за словами, а за ділами. З Його науки і я вам кажу: якщо хто каже, що «будує» Українську Православну Церкву з неукраїнською мовою Богослужіння, це є облудна неправда, бо це не є Українська Православна Церква, а накинене старе шовіністичне ярмо, пофарбоване свіжою фарбою!

Славмо Бога Українською мовою — і лише нею!

Бережімо наш обряд, наш лад, наші християнські звичаї!

+ Мстислав

Патріярх Київський і всієї України



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ДУХОВНІ ТВОРИ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА

Микола Леонтович увійшов у свідомість народу передусім як автор блискучих творів для хору, написаних на основі фольклорних мелодій та як майстерний їх гармонізатор. Проте відомо, що він активно працював також в іншій галузі. Йдеться, зокрема, про духовну музику. Через певні політичні обставини, в умовах яких протягом десятиріч перебував український народ, шанувальники таланту Миколи Дмитровича по суті нічого не знали про цю частину його спадщини. Вона повсюдно заборонялася, не виконувалася і не друкувалася, окремі її зразки збереглися тільки в деяких церковних бібліотеках, а також в архіві композитора, який знаходиться у відділі рукописів Центральної наукової бібліотеки ім. В. Вернадського АН України.

Про їх дослідження (а тим більш про виконання) у недавньому минулому не могло бути й мови, бо це призводило до вельми сумних наслідків кожного, хто побажав би цим зайнятися. А тим часом твори такого типу побутували, широко звучали в церквах у діаспорі. Українці, що жили в інших країнах, добре знали церковні хори Леонтовича, а ті з них, що потрапляли до рук — друкували. Проте й зарубіжні шанувальники обмежувалися тільки творами, що їх сам композитор «пустив у люди» шляхом звичайного переписування або у вигляді гектографічних відбитків. Доступу ж до рукописів Леонтовича регенти з інших країн не мали, через що деякі із них залишилися невідомими.

Виникає запитання: чи було звернення композитора до духовної музики випадковим? Як здається, стверджувати це немає підстав. Адже Микола Дмитрович походив з родини священика (до того ж, не першого покоління), довгі роки вчився у духовному училищі (чи бурсі по-народному), студіював регентську справу в Петербурзькій двірцевій капелі, керував хорами, які у своїй щоденній практиці не обходили зразків церковної музичної літератури. Справляв на нього вплив і пісенний побут українського села, де постійно звучали колядки й щедрівки християнського циклу, канти і псальми, як також інші «набожні» пісні. Вони виконувалися упродовж століть, шліфувалися і по суті втрачали елементи догматики й схоластики, якими їх наділяла специфіка церковних уставів, ставали самобутніми виразниками питомих народних прагнень, переживань і настроїв. Саме це, як і щирість та душевність давніх пісень, найбільше приваблювало композитора, спричиняло його замилування культовою музикою, визначало бажання працювати в тій галузі.

Духовна творчість Леонтовича особливо активізувалася у роки національної революції (1917—1920) під час перебування композитора у Києві, коли постало питання відродження й усталення української автокефальної церкви та повернення в Службу Божу української мови. Можливість праці на її основі надихнула Миколу Дмитровича на досягнення співності кожного слова, що так природно лягало на специфічне інтонування та й зумовлювало національну самобутність музичної виразовості.

У зв'язку з цим можна поставити запитання і в такий спосіб: чи був Леонтович віруючою людиною, чи вірив він у Бога у звичайному розумінні слова? Можливо, така риса була відсутня у характері й душевних прагненнях композитора. Про це свідчить хоч би те, що він не побажав стати священиком і після закінчення семінарії пішов вчителювати. Але це зовсім не означає, що Микола Дмитрович був атеїстом. Він, як і його сучасник О. Кошиць, щиро любив мистецьку частину церковного обряду, добре знав національну музику такого характеру, милувався нею і залюбки працював над її усвідомленням і художнім збагаченням. Композитор не був байдужим до одвічної народної традиції, пов'язаної з християнським культом, щиро поважав її, захоплювався чистою вірою звичайних людей, які єднали з церквою свої найпотаємніші й найсвітліші помисли, почуття і поривання. Микола Дмитрович усвідомлював, що народна віра, коли вона була всеохоплюючою, вдосконалювала людину, завжди несла їй радість і спокій, допомагала в житті, як і в боротьбі з тими нелегкими обставинами, що оточували трудівника.

Природно, що найперше свою увагу Леонтович зосередив на типово пісенних зразках — колядках і щедрівках, кантах і псальмах, на різних піснеспівах. Вони ж бо виявилися найближчими до тих народних мелодій, яким видатний митець присвятив усе своє недовге життя. Для творення хорів композитор використовував народні мелодії або ж канонічні наспіви, які усталилися в українській православній церкві з давніх-давен, а подеколи писав оригінальні композиції у стилі й характері того пласта національної музичної культури.

Як відомо, народні колядки християнського змісту виконувалися на Різдво. Усі вони розповідають про народження Ісуса Христа, як також про гоніння іудейського царя Ірода на немовлят-хлопчиків, бо серед них міг бути «претендент» на його трон.

Переважна більшість мелодій пов'язана як з типово народними стильовими засадами, так і з специфічно церковними. Зокрема, це проявилося у певній ладовій (мажорній чи мінорній) стабільності. Одна з найхарактерніших колядок — «Що то за предиво». Хоч зовнішньо вона наближається до звичайної аранжировки, все ж особливостями голосоведення, мелодичною самостійністю горизонтальних ліній, самобутнім відхиленням у субдомінантову сферу її можна вважати за оригінальний твір композитора, складений на народній основі. Про те ж саме свідчить і варіантне тлумачення окремих фраз наспіву. Своєрідним і поряд з тим правдивим, близьким до православного співу є відхилення у кінцевих тактах (через сьомий натуральний щабель) у рівнобіжну тональність.

Колядка ж «Дивная новина» — дещо інша за колоритом (світліша) і за фактурою. У ній Леонтович зосередився на гамофонно-гармонічних аспектах викладення (що, звичайно, ближче до традиційних культових творів). Через те в русі голосів переважають терцієві ходи (що нагадує як побутове народне музикування, так і відбиток певних кантових стильових закономірностей). Автентична мелодія колядки збудована за принципом «запитання — відповідь». Мабуть, тому й композитор перше її речення подав у світлішому тембровому обарвленні, а друге — в більш наснаженому, «стверджувальному». Імітаційний вступ хорових голосів — натяк на властиву для Леонтовича поліфонічність мислення. Як і в ряді інших випадків, друге проведення наспіву автор виклав у дещо іншому фактурному вигляді, що вже

свідчить про наявність у пісні елементів куплетно-варіаційної форми.

Ще яскравіше ця тенденція проявилася у колядці «Перчистая Діва». То вже зразок куплетно-варіаційної структури. І тут автор користувався переважно хорально-акордовим викладенням, яке, проте, зовсім не затемнює інтонаційних контурів першоджерела. Кожний куплет, залежно від конкретного словесного змісту, переданий за допомогою інших звукових барв, що становить спробу його персоніфікації (Діва Марія — цар Ірод). Саме тому в процесі опрацювання цілого помітне бажання застосувати різні тембри хорових груп.

До більш розвинених колядок належать «У нашому дворі» й «Небо і земля». Обидві вони — радісно-піднесені. Перша продовжує традицію акордової гармонізації, але виділяється колоритним зіставленням окремих партій з хоровим тутті. («Небо і земля» — такого же змісту, що й попередня «Небо і земля нині торжествують, ангели людям радість повіствують, бо Син народився»). І в ній переважає гомофонно-гармонічний виклад, хоч автор прагнув урізноманітити його барвистими зіставленнями різних груп хору й різних регістрів. Спершу спокійний, дещо оповідний рух чвертками. Починаючи з десятого такту — мовби передзвін.

Ясно, що цей прийом не випадковий. Бо в даній ситуації його семантика мовить сама за себе. Бажання ж дещо порушити хоральність проявилося у запровадженні виразного контрапункту тенорів (на тлі передзвону).

Що ж стосується інших колядок («Як на річці», «По горах, горах» тощо), то вони близькі до складених композитором у гомофонно-гармонічній манері. І це закономірно, коли зважити на походження мелодій, які змістом і музично-стильовими прикметами тісно пов'язані з простенькими культовими пісеньками, що виконувалися як у церкві парафіянами, так і в побуті.

Природну близькість до колядок виявляють кілька псалмів і кантів (частково взяті композитором зі збірки «Ліра і її мотиви» відомого фольклориста П. Демуцького). Це передусім зумовлюється їх змістом («набожні піснеспіви»). В тих зразках проступають і певні відміни від колядок, спричинені типом фольклорних творів і специфікою їх побутування. Адже основними виконавцями кантів і псальмів були лірники-сліпці, що, безумовно, відбилося на характері мелодій. Співали їх в уповільненому, з елементами декламаційності, темпі, з «тягучим» супроводом ліри. Дана обставина також справила певний вплив на гармонізації. Коли кант «Од Івана» ще близький до звичайних аранжировок (світлий колорит, акордовий виклад, спроби усамостійнення голосів), то вже «Через поле широкеє» справляє дещо інше враження. У ньому, як і в попередньому творі, опрацьовано один куплет. Але головну увагу композитор приділив мелодії-соло — дещо сумній, заглибленій, певною мірою відстороненій. А каданс (порожня квінта Т+Д в мінорі) вже нагадує ліру з її квінтовим бурдоном. Ще яскравіше це проступає у канті «Потоп», в основу якого покладено біблійну оповідь про кару Господню, наслану на людей за їх «гріхи». Мелодія псальми спокійна, витримана й виважена. Старовина й легендарність спричинили містичність її звучання. Як і в попередніх творах, Леонтович дбайливо повів себе з наспівом, що його виконує сопрано-соло на тлі витриманих квінт (в характері ліри) альтів і тенорів (із закритим ротом). У невеликій хоровій кінцівці (в акордовому викладі) спостерігаєься спорадичне вторгнення сьомого наурального щабля (у тональності ля мінор), що підкреслює старовинність і певну епічність музики. Немале значення у цьому посідає поетичний текст, заснований на народній трансформації давньої української книжної мови.

Псальму «Ой горе мні» автор гармонізував для чоловічого хору (два варіанти куплета). При цьому обидва вони різняться між собою певною індивідуалізацією руху голосів. Кінцеве ж звучання обох

варіантів подане на порожніх квінтах (Т+Д) — як і в канті «Через поле широкеє».

Проте центральне місце в духовній спадщині Леонтовича посіли аранжировки старовинних піснеспівів. Усе життя Микола Дмитрович цікавився православними громадами різних місцевостей, а через те і розмаїтими традиційними мелодіями, які впродовж століть складалися у тих або тих парафіях. Українська церква була тісно пов'язана з народним побутом, звичаями та обрядами, багато з яких виникли ще задовго до офіційного прийняття християнства, і особливо з народною музикою. У процесі розвитку візантійських музичних засад вони все тісніше входили в контакт з фольклорними мелодіями (інтонаційною лексикою, ладовими особливостями, ритмом і метром), внаслідок чого і виробився самобутній національний стиль культового співу.

Певна відокремленість регіонів, як також парафій, зумовила появу ряду мовби відмінних канонічних наспівів, які, проте, заснувалися на близькій (по суті традиційній) інтонаційній лексиці. Це й спричинило ту обставину, що Леонтович зважив на згадане розмаїття і відбив його у власній творчості, подавши по кілька ідентичних за функціональною природою піснеспівів.

До числа ранніх аранжировок Миколи Дмитровича належить «Світе тихий», що викликала інтерес не одного композитора. Ще не володіючи достатнім творчим досвідом, Леонтович підійшов до проблеми опрацювання з традиційною міркою, виробленою його попередниками. Фактура твору акордова, гармонія позначена класичною ясністю, де ще мало відчутні нововведення, чим так прославились пізніші хори цього автора. Одначе уже й тут спостерігається певна тенденція до самостійності голосів. У такому ж плані подано інший піснеспів з такою ж назвою. «Ангел вопіяше» (два твори), «Ніні отпущаєши» (також два) — зразки церковного речитативу-мовлення. Причому в другому хорі «Ніні отпущаєши» варто відзначити своєрідний хід рівнобіжними тризвуками (кінцівки п'ятого й передостаннього тактів), що, як можна було гадати, запозичені з українського народного багатоголосся. Проте, як здається, походження їх інше. Скоріше всього вони — своєрідний відсвід давніх традицій національної церковної музики і, зокрема, нагадують наспіви Києво-Печерської лаври. До зразків хорового речитативу можна віднести також «Царю небесний», «Бог Господь», «Спаси, Господи», «Тебе Бога хвалим» та ін. А за типові гармонізації треба вважати (але з достатньо вираженим індивідуальним голосоведенням) «Дивное ім'я Твоє», «Многая літа» й ін.

Цілий підрозділ в духовній спадщині Леонтовича становить серія «Херувимських», які у церковній музиці посідають важливе місце. Про це можна судити хоч би з того, що жоден з українських авторів, які працювали в даній галузі, не обминув форму «Херувимської» (Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Вербицький, К. Стеценко, О. Кошиць, Я. Степовий). Микола Дмитрович написав близько десяти «Херувимських». А про те, що він користувався різними традиційними наспівами, свідчать інтонаційні, ритмічні й тональні відмінності (хоч в основі багатьох лежить певний мелодичний «кістяк»). З цього і випливає, що у своїй праці композитор не мав на увазі якусь лише одну парафію.

Кожна з «Херувимських» складена на напівпрозовий текст, що якоюсь мірою утруднювало їх звичну структурну організацію, у вокальній музиці, як відомо, тісно пов'язану з поетичними строфами й повторюваністю окремих словесних фрагментів. Поряд з тим той чи інший композитор не відчував скутості заданими ритмами й метричними вимірами в розгортанні мелодичного руху й цілої музичної побудови.

Невеличка за розмірами перша «Херувамська» (соль мажор) — «класична» за звучанням чотириголоса гармонізація з чітко визна-

ченими горизонтальними мелодичними лініями. Природно, що за фактурою вона акордова, а за характером — світла, дещо піднесена.

Такі ж за розміром фа мінорна, соль мажорна (з дещо відмінним мелодичним «кістяком»), дорійська сі мінорна, де «кістяк» більш збережено, сі-бемоль мажорна і, зрештою, «Заздравна» соль мажорна. В ряді їх автор дотримувався уже вироблених принципів гармонізації, хоч з більшими або меншими відхиленнями в бік індивідуалізованого ведення голосів. Але й тут зустрічаються поліфонічні «Херувимські» з імітаційним вступом хорових партій (приміром, фа мінорна). В ній традиційний наспів подано в уповільненому темпі. Він позначений вузьким амбітусом, що нагадує знаменні мелодії (теж саме і в сі-бемоль мажорній, хоч вона ближча до звичайної гармонізації).

Проте щодо способу викладу (він став значно ширшим), особливостей фактури, охоплення почуттів виділяються ре мінорна, сі-бемоль мажорна (спів починають сопрано), ще одна сі-бемоль мажорна (починає увесь хор). Їх мелодії також засновані на старовинних наспівах. Про гармонізації в звичному розумінні слова в даному випадку говорити не доводиться, бо у процесі праці Леонтович повністю підкорив виразовість використаних мелодій власним творчим завданням, через що його композиції з повним правом можна вважати за оригінальні.

Зокрема, з цього погляду варто звернути увагу на «Херувимську» сі-бемоль мажор (спів починають сопрано). Застосована у ній традиційна мелодія розлога й широкоплинна, асинхронна в русі, підкреслено оповідна. Виклад музики відразу ж набуває поліфонічного характеру, бо обидва голоси ведуть цілком самостійні мелодичні лінії. Одне з проведень наспіву оформлене автором як зразок класичного багатоголосся і нагадує фугатний принцип вступу кожної хорової партії.

Так само поліфонічні за будовою сі-бемоль мажорна й соль мінорна «Херувимські». У вступі партій у другій (послідовно: тенори — сопрано — альт — баси) автор дотримувався своєрідного тембрового «перехрещення», що збагатило новими барвами звучання усю хорову масу. Тут, як і в ряді інших випадків, композитор застосував поряд з імітаційними прийомами засоби контрастного багатоголосся, чим значно наснажив фактуру цілого. Закінчення ж хору на домінанті ре мінору, мабуть, передбачає безпосередній перехід до іншого піснеспіву. Обидві названі «Херувимські» (як і попередня) вільні за формою. Проте їх окремі структурні блоки ще можна визначити, зваживши на повторне (варіантне) проведення запозиченого традиційного наспіву.

Таким чином, в духовних творах Леонтовича широко використані мистецькі досягнення автора, яких він домігся у праці над народними мелодіями. Переважна більшість піснеспівів з'явилася в останні роки життя композитора, натхненого на мистецький подвиг історичними революційними подіями в Україні, що відкривали необмежені творчі можливості перед кожним композитором, письменником, живописцем, які щиро вірили у відродження рідної землі, її культури й національної державності.

Незважаючи на обмеження у часі, викликані громадськими, педагогічними й виконавськими (диригентськими) обов'язками, як також творчими справами, пов'язаними з опрацюванням народних мелодій і написанням хорів на слова українських поетів, Леонтович узявся за здійснення у церковній музиці ширшого задуму — за написання «Літургії Іоанна Златоустого». Немає сумніву, що інтенсивна попередня робота Миколи Дмитровича в галузі самобутнього опрацювання духовних піснеспівів була своєрідною підготовкою до створення «Літургії..».

Працюючи над нею, Леонтович, як видно, не ставив за мету подати цільну, продуману в деталях і драматургічно виважену композицію (на зразок «Літургій» О. Кошиця, К. Стеценка, С. Рахманінова, П. Чайковського). Скоріше він думав про серію дрібніших творів, призначених музично заповнити Службу Божу. Тому й структура ці-

лого зумовлена будовою, функціональністю і смисловою специфікою текстової частини відправи. Композитор прагнув подати уступи, визначені віковою традицією, чим і слід пояснювати їх настроєве розмаїття.

Початкові частини «Літургії...» («Велика ектенія», «Благослови, душе моя, Господи», «Мала ектенія», «Слава Отцю і Сину») носять вступний характер і мовби вводять парафіян у спокійно-піднесений настрій усієї відправи. Вони підкреслено гармонічні, автор майже ніде не порушує акордового викладу. Певна самостійність голосоведення з'являється у піснеспіві «Єдинородний Сине», але без порушення загальної акордовості.

Виділяється щодо характеру «У царствії Твоїм» — розлогий речитатив соліста-тенора, заснований на одноритмовому повторенні звуків ля — сі — до-дієз — ре. Спершу це можна кваліфікувати, як дещо одноманітне звучання (до того ж речитатив проголошується на тлі «довгих» — витриманих — акордів хору). Проте, вслухавшись у нього, доречно прийти до висновку, що то молитовно-емоційне «наладновування» парафіян до сприйнятя цілої служби.

У «Прийдіте поклонімось», як і в «Святий Боже» поступово накреслюється вільніше поводження композитора з голосоведенням. Він мовби замислюється над виразовим значенням кожної хорової партії і пробує реалізувати це у загальній фактурі п'єси. В подальшому автор знову повертається до акордового викладу мовби наголошуючи, що до молитви прилучаються усі віруючі.

У «Літургії...» не обійдено увагою і такий поширений зразок церковної музики, як «Херувимська». Їх Леонтович створив декілька. Вона також належить до типу гармоізацій, але акордовість і тут порушена вільним веденням голосів. За тему послужила одна з традиційних мелодій.

У тлумачення цілої служби Леонтович, мабуть, мав на меті ввести контрастуючі епізоди. За звучанням «Херувимська», як і більшість творів такого типу, світло молитовна. Структура її визначається кількаразовим варіативним проведенням традиційної мелодії. Щоб темброво збагатити звучання, надати йому більшої розмаїтості, автор провів наспів у виконанні то чоловічого, а то змішаного хорів.

«Вірую!» — також одна з контрастних частин «Літургії...». Вона збудована за тим же принципом, що й «У царствії Твоїм» — композитор застосував рівноритмовий речитатив (в основному баса), який проголошується з глибоким внутрішнім почуттям (майже протягом усієї п'єси на звукові ре) на тлі «стоячих» акордів хору. Серед інших частин «Літургії...» «Вірую!» виділяється чистою молитовністю, безпосередністю звернення до Бога, поглибленою настроєвістю і загостреною емоційною правдивістю. Спів ніби проймає найпотаємніші помисли людини, яка прийшла до Храму, щоб поспілкуватися з Богом. Характерну прикмету хорової партії становлять її репліки-поклики, мовби покликані стверджувати велике слово-гасло «Вірую!», а також поступове просування акордів угору, що також вельми гармонує з внутрішньою експресією цілої п'єси.

«Отця і Сина», «Милість спокою» — невеликі, типово гомофонно-гармонічні емоційні розрядки після всеохоплюючого звучання «Вірую!». А вже «Достойно і правдиво» — поліфонічна п'єса з фугатним вступом голосів. Наступна ж «Свят, свят, свят» — знову акордова за фактурою, проте з індивідуальним окресленням окремих партій хору. До того ж типу уступів належить «Тобі співаємо!». Певною звукозображальністю виділяється «Достойно є», що нагадує церковний святковий передзвін. При цьому композитор вдало відтворив гучність різних дзвонів — і більших і менших.

У подальшому викладенні дещо переважає контрастне багатоголосся. Досить часто виконуваний (зокрема нині) «Отче наш» створений автором у манері хорового речитативу. Можливо, це також зумовлено безпосереднім зверненням до Всевишнього й розраховано на спів

усіма парафіянами. Решта ж невеличких уступів «Літургії...» («І духові Твоєму», «Єдин свят, єдин Господь», «Хваліте Господа з небес», «Благословенний той», «Ми бачили світ»), як видно, розрахована на емоційну підтримку канонічних текстів, виголошуваних священнослужителями. Останні ж піснеспіви («Нехай повні будуть уста наші», «Нехай буде благословенне ім'я Господнє», «Слава Отцю і Синові») спокійно-урочисті за звучанням і вочевидь мають кінцевий характер щодо усієї «Літургії...». Це й підкреслив автор повним (чотириголосим) викладенням.

Звісно, «Літургія...» Леонтовича як ціла серія виконувалася тільки в церкві під час урочистої відправи. Її можна також уявити у вигляді запису на грамофонні платівки або магнітофонні касети. У звичайних умовах піснеспіви, що входять до її складу, часто потрапляють до програм концертних виступів хору у вигляді окремих п'єс і користуються незмінним успіхом у слухачів. А це і є найкраща атестація усієї музики твору.

В духовних піснеспівах, як і в «Літургії...», Микола Дмитрович проявив себе зрілим майстром-художником, чудовим знавцем виконавських спроможностей хору. Композитор прекрасно відчував характер і красу його звучання. Через те всі духовні п'єси Леонтовича передусім вражають правдивістю відтворення думок і переживань як автора, так і численних слухачів (зокрема парафіян), на сприйняття яких і розраховував свою музику. Тут Микола Дмитрович виступив як митець, що вже досконально оволодів прийомами й засобами творчої праці над народними мелодіями (як щодо самобутніх аранжировок, так і вільного їх мистецького тлумачення) і переніс усе те в специфічну сферу церковної музики. Це проявилось у її стильовій визначеності і в підкреслено народному звучанні.

«Літургія Іоанна Златоустого» М. Леонтовича, як і його піснеспіви, спрямована на збагачення спеціального музичного репертуару національної автокефальної церкви. Тут композитор уповні проявив свій громадянський поклик та обов'язок, як і непересічні творчі здібності. Тільки трагічна загибель великого народного співця не дозволила йому повністю розкрити й розгорнути своє обдарування і в сфері духовної української музики.

Микола ГОРДІЙЧУК

Київ

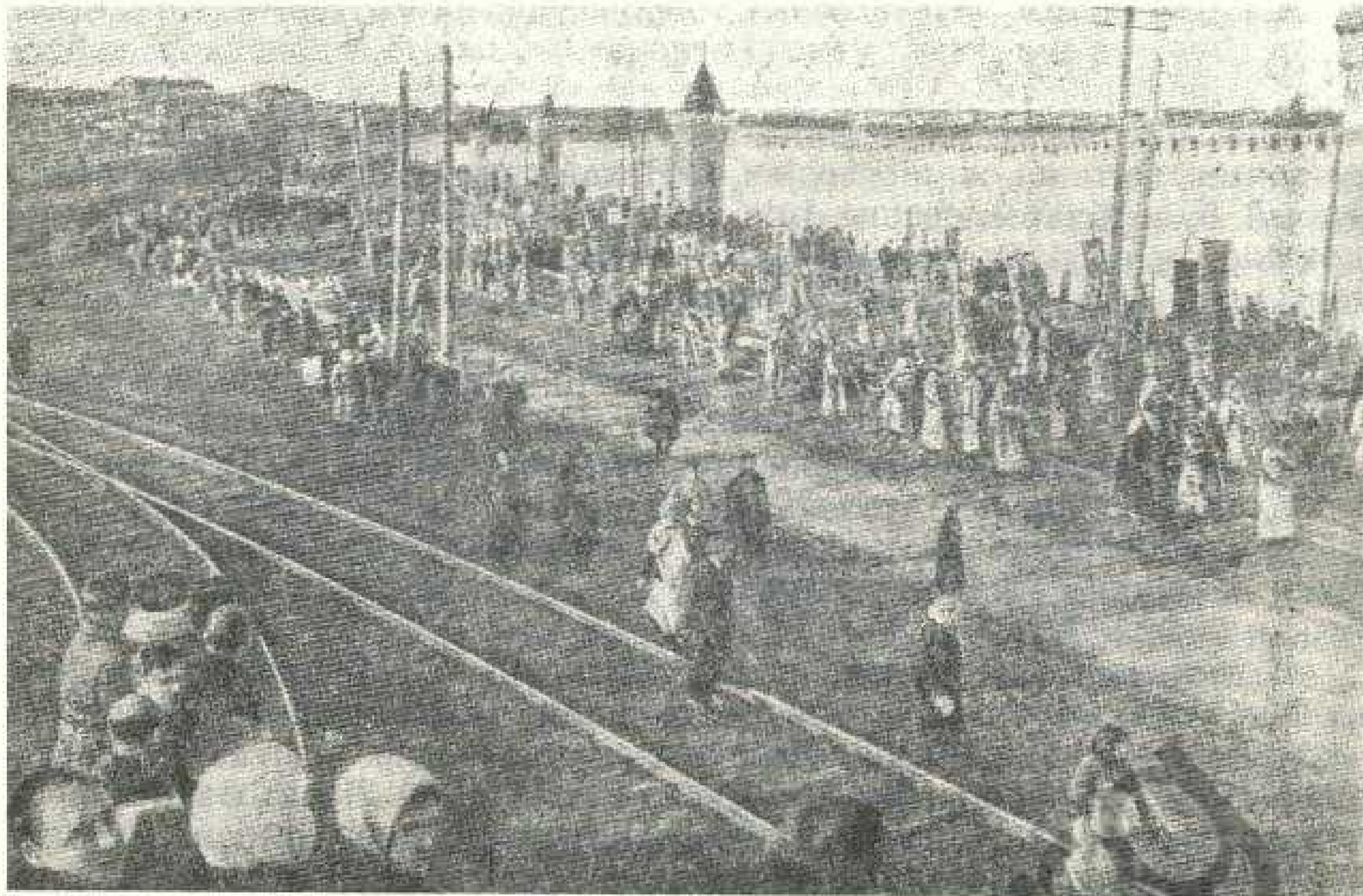
КРУТИ В ЛІТЕРАТУРІ І ФОЛЬКЛОРІ

(До 75-річчя подвигу Київського студентського куреня Січових Стрільців)

Виступаючи на Софійській площі в Києві 24 серпня 1992 р., коли святкувались роковини проголошення незалежності України, Патріарх Київський і всієї України Мстислав згадав Крути і зимові походи як внесок у боротьбу за волю і демократію. На безприкладній відданості Вітчизні студентської молоді вчилися воїни УПА і в'язні ГУЛАГів. У наш час пам'ять про крутян дорога кожному громадянину незалежної України.

Ще донедавна офіційна історіографія сором'язливо оминала трагедію під Крутами, а в радянській художній літературі, за невеликими винятками, подвиг і загибель студентського куреня на догоду тоталітарній системі подавались перекрученими, брехливими.

Незважаючи на те, що події під Крутами болісно переживалися свідомою частиною українського народу й знайшли відгук у численних мемуарах, поезіях, історичних розвідках, кількох широко відомих піснях, все це залишалося книгою за сімома печатями, бо не узгоджу-



Похорон героїв Крут у Києві 10 березня 1918 р.
Тогочасне фото.

валося з насаджуваною протягом десятиліть догмою про ощасливлення України більшовиками, про звільнення її з кайданів віковічного поневолення. Крути є показовим прикладом, як саме відбувалося це «звільнення».

Отже, кілька слів про саму подію. В січні 1918 року київські студенти і гімназисти, керуючись високим патріотичним почуттям обов'язку у захисті молодої української держави, що лише ставала на ноги, організували курінь Січових Стрільців. Його було направлено на Чернігівщину. Молоді хлопці зайняли оборону біля невеличкої станції Крути, якій судилось стати українськими Термопілами.

Внаслідок недбалого командування та недостатньої підготовки стрільців (дехто з них вперше в житті взяв у руки гвинтівку) студентський курінь, що мав протидіяти наступу військ з Півночі, 29 січня 1918 року був розгромлений, а 27 студентів розстріляно. 7 поранених відправлено в Харків й поміщено в шпиталь, з якого з допомогою медперсоналу їм вдалось врятуватись [1]. Після встановлення влади Української Народної Республіки розстріляних студентів перезаховано в Києві на Аскольдовому кладовищі, яке в 1934 році було зрівняно з землею.

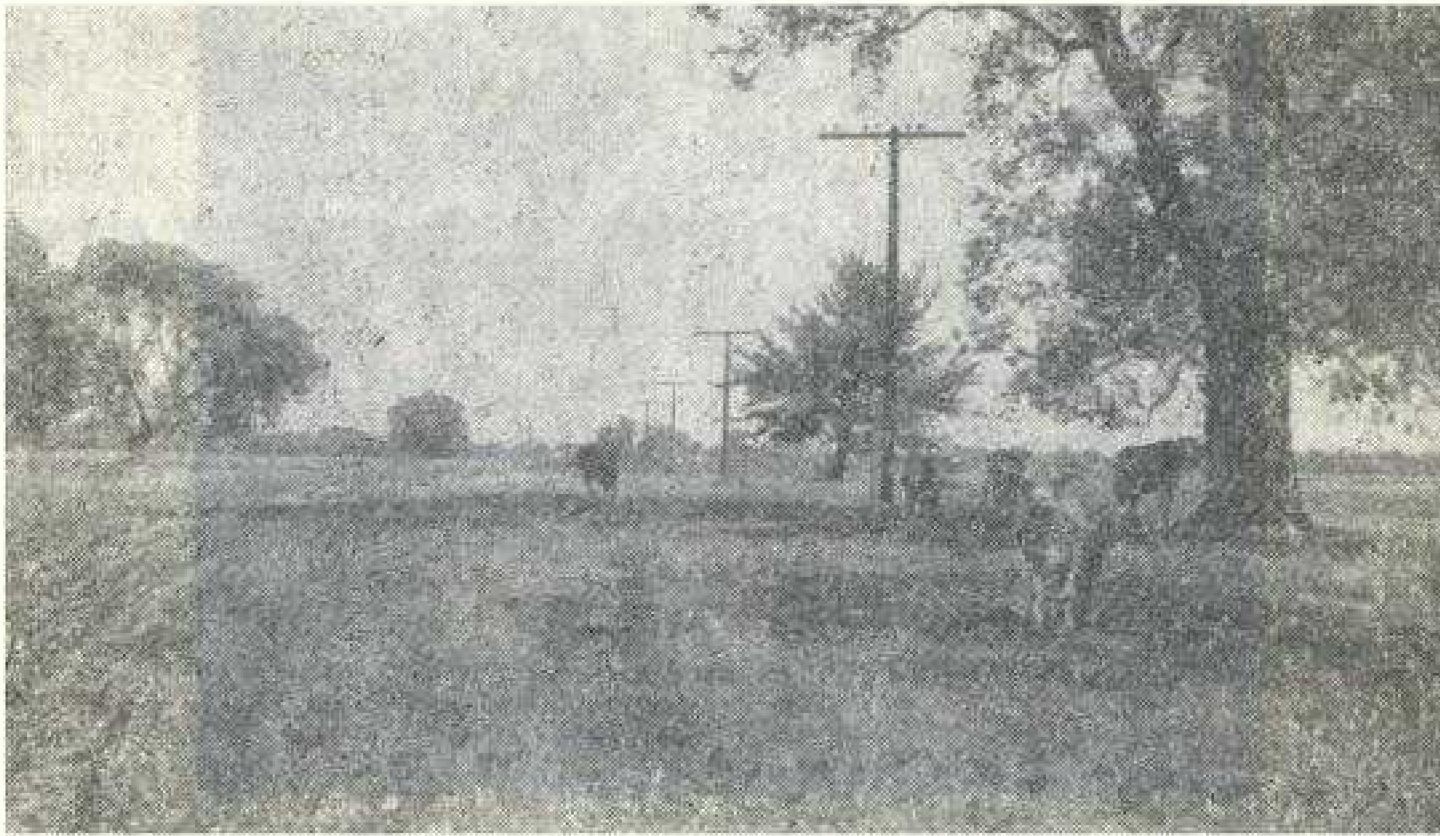
П. Тичина у вірші «Пам'яті тридцяти» писав:

> На Аскольдовій Могилі
> Поховали їх —
> Тридцять мучнів українців,
> Славних молодих.

Вірш було надруковано в газеті «Нова рада» (1918, № 38, 21/8). Коментуючи цей вірш в антології «Розстріляне відродження» (Париж, 1959), Юрій Лавріненко писав: «Цей вірш присвячений бійцям Київського студентського куреня, що в кількості 300 чоловік поляг у нерівнім бою під Крутами з 6000 війська Совєтської Росії 29 січня 1918; 30 — знайдених пізніше тіл поляглих були поховані 19 березня 1918 на Аскольдовій Могилі над Дніпром у Києві».

Доповнюючі відомості подає Дмитро Дорошенко: «Було в Києві багато «свідомої» інтелігенції, але жертвувати своїми головами вона не вміла чи не хотіла, тільки десятки з неї стали потім до боротьби на київських вулицях. Але була молодь. Вона не мала в душі наших

[1] Календар Червоної Калини на 1923 р.— Львів, 1922.— С. 3—4.



Дорога зі залізничної станції до Крут. Фото. 1992.

сумнівів і вагань. Вона не знала ріжниці між словом і ділом. Небагато було її. Коли настав критичний момент, то «Помічний студентський курінь» один в два дні зібрався й вирушив під Бахмач. Були тут студенти університету й гімназисти. Багато хто утік з дому, боявся прощатись з батьком-матір'ю, щоб їхні сльози не вдержали їх вдома. Більшість ніколи перед тим не тримала рушниці в руках, не бачила «війни» у вічі, чи знали ті, хто посилав сих дітей, що посилає їх на убій? Самі вони, коли й знали, що йдуть на смерть, то пішли, не вагаючись. Провідниками в їх були «українізовані» офіцери, котрі грали в карти й пиячили в своїм вагоні, коли ворог був уже зовсім близько, насідав на станцію Крути. Як побачили ті офіцери, що діло погане, чухнули на машиніста, той рушав на Київ, і утікли, навіть не попередивши своїх вояків»[2]. Як свідчить учасник бою під Крутами Левко Лукасевич (його спогади опубліковано 1982 р. в Нью-Йорку, частково передруковані в «Літературній Україні» 14.XI.1991 р.), «Майже всі, кого взято до полону, були по-звірячому покалічені під час розстрілу. Трупи були з розбитими головами, повибиваними зубами, часом і повиколюваними очима. Кілька трупів цілком не вдалося розпізнати, настільки вони були знівечені. Одного з нерозпізнаних у Києві розпізнала мати за монограмою на сорочці»[3].

Про Крути писали Сергій Єфремов[4], Антін Крезуб[5], Л. Л.[6], Борис Монкевич[7], Людмила Старицька-Черняхівська[8].

Ми згадали лише кілька матеріалів, не маючи змоги в журнальній статті перерахувати численні відгуки в пресі. Тому відсилаємо читача до бібліографії Петра Зленка[9].

[2] *Дорошенко Дмитро.* Пам'яти тих, що полягли під Крутами: (Про Січових Стрільців). Написав Р. Давний.— Відень, 1921.

[3] *Лукасевич Левко.* Світлій пам'яті товаришів по зброї, що загинули в бою під Крутами 29.1.1918 р. — Нью-Йорк, 1982. — Цитовано за передруком: Літ. Україна.— 1991.— 14.XI.— С. 6.

[4] *Єфремов С.* Дорогою ціною // Нова рада.— 1918.— 20 березня.

[5] «Українські Термопіли». В десяту річницю бою під Крутами // Літературно-науковий вісник, 1928, т. XCV.— С. 105—109.

[6] Можливо, Лев Лотоцький або Лука Луців (як гадає Р. Я. Пилипчук). Спогади про події під Крутами // Літературно-науковий вісник. — Л., 1928, т. XCV.— С. 309—313.

[7] Бій під Крутами // Поступ, 1929, ч. 2.— С. 59—65. Його ж. Крути. З давно пережитого // Календар «Червоної калини» на 1923 р.— С. 33—38.

[8] Пам'яті юнаків-героїв, замордованих під Крутами // Вісник політики, літератури й життя.— Відень, 1918.— С. 224—225.

[9] *Зленко Петро.* Крути (бібліографічний покажчик).— «Гуртуймося». Неперіодичний журнал військово-громадської думки / Під ред. В. Филоновича та М. Битинського.— 1933, X.— С. 54—55



Меморіальний камінь на місці поховання героїв Крут, пошкоджений зловмисниками. Фото. 1992.

В цій же бібліографії названі друковані поезії Олеся Бабія (1931), Вероніки Михалевич (1933), Олександра Олеся (1931), Оксани Печеніг (1933). Додамо до списку ще поезії Міри Гармаш (Дзвін, 1991, № 8.— С. 14), Богдана-Ігоря Антонича (покладена на музику Я. Ярославенком), що опубліковані в ж. «Дорога» (Львів, лютий, 1938. Передрук — Літ. Україна.— 1991.— 14 листоп.), Володимира Яніва (Літ.-науковий вісник // Львів, 1932, т. СУШ, кн. II.— С. 169—170). Усі ці публікації сповнені болю й співчуття до загиблих. Зовсім іншу картину спостерігаємо у тих радянських літераторів, які за всяку ціну прагнули дискредитувати захисників Києва від агресії з Півночі. Особливо нахабною брехливістю відзначається змалювання цієї події Юрієм Смоличем в його романі «Реве та стогне Дніпр широкий» (К., 1960). У нього бій під Крутами постає як безглузда ідея Петлюри продемонструвати міць збройних сил УНР, але мужні матроси розгромили супротив, знешкодили його провокаційні наміри. Про мученицьку смерть тих юнаків, що лишились живими після бою, у Ю. Смолича ні слова.

Зате, всупереч всякій логіці, злочинний розстріл полонених галичан, що ніби не хотіли поповнити поріділі війська усусів, Ю. Смолич приписує Софії Галечко. «Після її команди «Стріль» кулемети мовчали. Пополотнілі кулеметники одвертались. Тоді панна Софія заверещала й пхнула носком чобота кулеметника в бік. Кулеметник відкотився — далі, ніж мала сили відіпхнути його струнка ніжка прегарної панни. Панна Софія сама впала до кулемета й вхопила руків'я. Шеренга колихнулась, відсахнулась — і кинулась урозтіч. Але панна хорунжеса вже потягла спуск, з горла кулемета засвистіли кулі.

Бранці побігли хто куди: ті, що стояли скраю — за бараки, ті, що були посередині,— купно до бараків. По них і пройшла перша черга... Панна Софія водила люфою від краю до краю — і падали й ті, що рятувались за бараки» (С. 786).

Взагалі для С. Галечко, С. Петлюри, Є. Коновальця, А. Мельника, Ю. Смолич не шкодує чорних фарб. Скажімо, та ж С. Галечко — і істеричка, і лесбіянка, постійна відвідувачка кафешантанів, що вишукує серед представниць найдавнішої професії чергову партнершу, вона й прислужливий виконавець волі генерального секретаря військових справ, вона й жорстокий вбивця своїх земляків — полонених. Яке все це далеке від справжнього портрета скромної дівчини, докторанта філософії Віденського університету, безмежно відданої національній ідеї, про яку лишили свої спогади О. Степанів, Франц Моль-

нар, Гриць Коссак, Ольга Підвисоцька, що була свідком її трагічної загибелі під час купання біля с. Пасічної 20.VII.1918 р.

Софії Галечко під час описаних подій і в Києві не було, не була вона й секретарем у Петлюри, бо з усусів вона вийшла згідно висновку лікарської комісії і наказу від 21.VI.1916 р.[10] (після 22-місячного перебування у війську). Вже це є свідченням того, що фантазія письменника, який взявся описувати конкретну історичну подію, не знала меж.

Не менше старався щодо сплюндження Крут Я. Галан. Оборонців Києва із Студентського куреня Я. Галан принизливо назвав «геройчиками з-під Крутів, що за нас і за вас, як архангели, сражалися» [11]. Тут же очорнительний ярлик коментатора з позицій класового підходу: «Маються на увазі паничі, поповичі, куркуленки, одурена націоналістами західноукраїнська молодь, що служила в війську контрреволюційної Центральної Ради» [12].

Вислужуючись перед своїми хазяями, Я. Галан у надрукованій у Москві 1943 року збірці радіокоментарів «Фронт в ефірі» не поминув нагоди дати ще одного стусана по Крутах, він глузує з мученицької смерті студентів,— називає «Фермопіли» (взято в лапки Галаном) ганьбою й легендами, складеними націоналістичними фальсифікаторами.

До речі, розстріл 17 листопада 1921 року 359-ти полонених Січових Стрільців кіннотниками Г. Котовського під Базаром Я. Галан розцінив не як акт вандалізму, адже знищення полонених за всіма міжнародними нормами прийнято називати злочином. «Цей народ стукнув їх під Базаром» — таке ставлення памфлетиста до трагічної події. І годі дошукуватись хоч крихітку логіки в його писаннях. Вони настільки ж тенденційні, однозначні, як і протиприродні й антигуманні.

Переглядаючи спроби деяких радянських літераторів сплюжити, дискредитувати, повністю знецінити значення Крут у геройчній боротьбі України за свою незалежність, аби вона розцінювалась тільки як невдала ворожа вилазка проти всеперемагаючого поступу радвлади, дивуєшся одночасно, якого широкого розголосу ця трагічна подія набрала за межами панування радянського тоталітаризму. Дивуєшся тим постійним сплескам в художній і публіцистичній літературах навколо певних роковин з дня загибелі студентського куреня Січових Стрільців.

І в 20-х, і в 30-х роках можна зустріти і принагідні згадки, і розгорнуті вірші, присвячені пам'яті полеглих, причому Крути вплітаються в багатостраждальну історію України й спалахують свого роду смолоскипом національного духу, мужності й самозречення в ім'я Батьківщини.

Кожен поет сприймає Крути через власне світобачення, через пережите ним самим. У Юрія Клена, в першій частині його епопеї «Попіл імперій» Крути — це важлива віха національно-визвольної боротьби:

Та йде лиха пора,
під Крутами лягла вже молодь.
Немов течуть по снігу чорні смоли,
Пливе згуртована в людські стада,
Нестримана орда,
Іде, іде від Ніжина на Київ,
Вже розповзлась патьоками помиїв,
Захоплено Поділ і Арсенал,
Лютує людський шал [13].

[10] За волю України. Історичний збірник УСС. В 50-ліття збройного виступу Українських Січових Стрільців проти Москви. 1914—1964.— Нью-Йорк, 1967.— С. 457.
[11] *Галан Ярослав.* Твори у чотирьох томах. Том другий. Памфлети і фейлетони.— К., 1977.— С. 68.
[12] *Там же.*— С. 656.
[13] *Клен Юрій. Твори. Т. 2.*— Торонто, Канада.— 1957.— С. 49.

У вірші «Молитва» (1933 р.), тавруючи «тих, хто живуть без слів і чести», хто ладен відійти від активної боротьби й вдовольнятися лише минулим, Євген Маланюк вичленяє з історії як взірцеві дві віхи:

Хто все зітхав — заснуть, втекти,
Сховатись за Мазепу й Крути,
Коли грозою йшли віки:
Над полем рути і отрути [14].

У віршах під спільною назвою «З варягів» (1926 р.) згадка Крут набирає значення символу, заклику берегти свої святощі:

Ти, що змиршавів у корості,
Вигноїв власне ім'я,
Всю палючу отруту злості
На сусальне злото Кремля.
За набої в стінах Софії,
За кривавую скруту Крут,—
Хай же живе серце Росії
Половецькі пси рознесуть [15].

Крути нерідко згадуються поетами ніби принагідно, однак вкладається при цьому завжди великий смисл. У «Пісні про Олену Телігу» Олеся Бабія:

Вона в дитинстві пізнала у вітчизні
красу, величність війн, повстань, народніх чар,
і бачила війська, що йшли під гомін пісні
та сурем аж під Львів, під Крути і Базар [16].

Крути стали етапною віхою в згуртуванні свідомих національних сил України, а в історичних екскурсах, присвячених формуванню Української Армії й виділюваних при цьому 8-ми періодах, вони поставлені на друге місце після найбільшого національного піднесення на Україні, що знайшли втілення в І, ІІ, ІІІ Військових з'їздах (перший період). Події, що сусідували з Крутами,— бої за Арсенал, бої на вулицях Києва, формування полків ім. Т. Шевченка, ім. М. Грушевського, Синього (з полонених Російської армії в Німеччині) і Сірого (з полонених тієї ж армії в Австро-Угорщині) куренів. З перемінними успіхами й невдачами йшла Українська армія до своєї трагедії під Базаром, до вимушеного інтернування, щоб через певний час відновити свою боєздатність в УВО, ОУН, УПА, однак першим сміливим кроком у протидії московським окупантам був виступ Студентського куреня Січових Стрільців.

Оспівуванню героїв з-під Крут присвячено кілька сюжетів у фольклорній творчості. У живому звучанні їх порівняно легко можна записати на Дрогобиччині, Тернопільщині, Івано-Франківщині, однак, як це не дивно, не на місці подій, що стала відправним у поетичному їх осмисленні, тобто в сучасних Ніжинському чи Борзнянському районах. Носіями їх є колишні в'язні ГУЛАГів або люди із стійкою національною свідомістю, які розуміють значущість пісень подібного роду.

Останнім часом почали з'являтись в друкові записи пісень, у яких присутній мотив Крут. У збірнику Зиновія Бервецького «І скажем правду в очі всім. Пісні української національно-визвольної боротьби» (Дрогобич, 1990, ротапринтне видання) вміщена пісня «Під Києвом, під Крутами», мелодія якої тісніше прив'язалась до слів іншої пісні — «Світить місяць над горами», яку прийнято називати повстанською [17].

[14] *Маланюк Євген.* Земна мадонна. Вибране. Словацьке педагогічне видавництво у Братіславі, відділ української літератури в Пряшеві. Фундація ім. Олега Ольжича у Лондоні.— 1991.— С. 36.

[15] *Там же.*— С. 86.

[16] *Олена Теліга.* Збірник. Редакція і примітки — О. Жданович.— Детройт—Нью-Йорк—Париж.— С. 227.
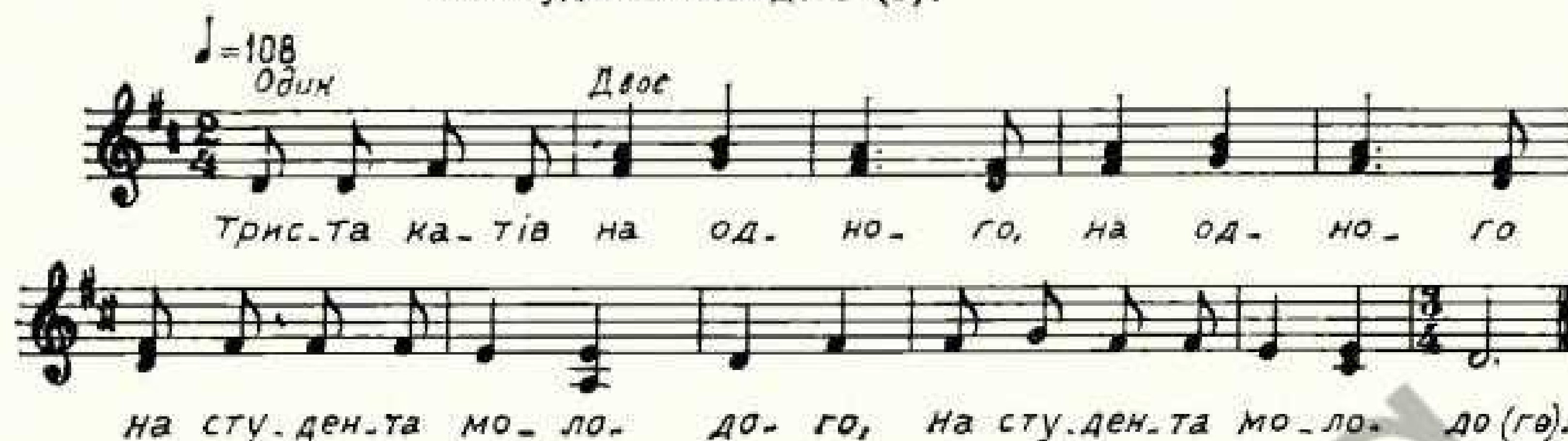
[17] Див. опубліковані в ж. «Народна творчість та етнографія» (1992, № 2) три варіанти цієї мелодії.

У згаданому запису З. Бервецького вжито суто фольклорний засіб гіперболізації:

Вісім тисяч на одного, (2)
На студента молодого. (2)
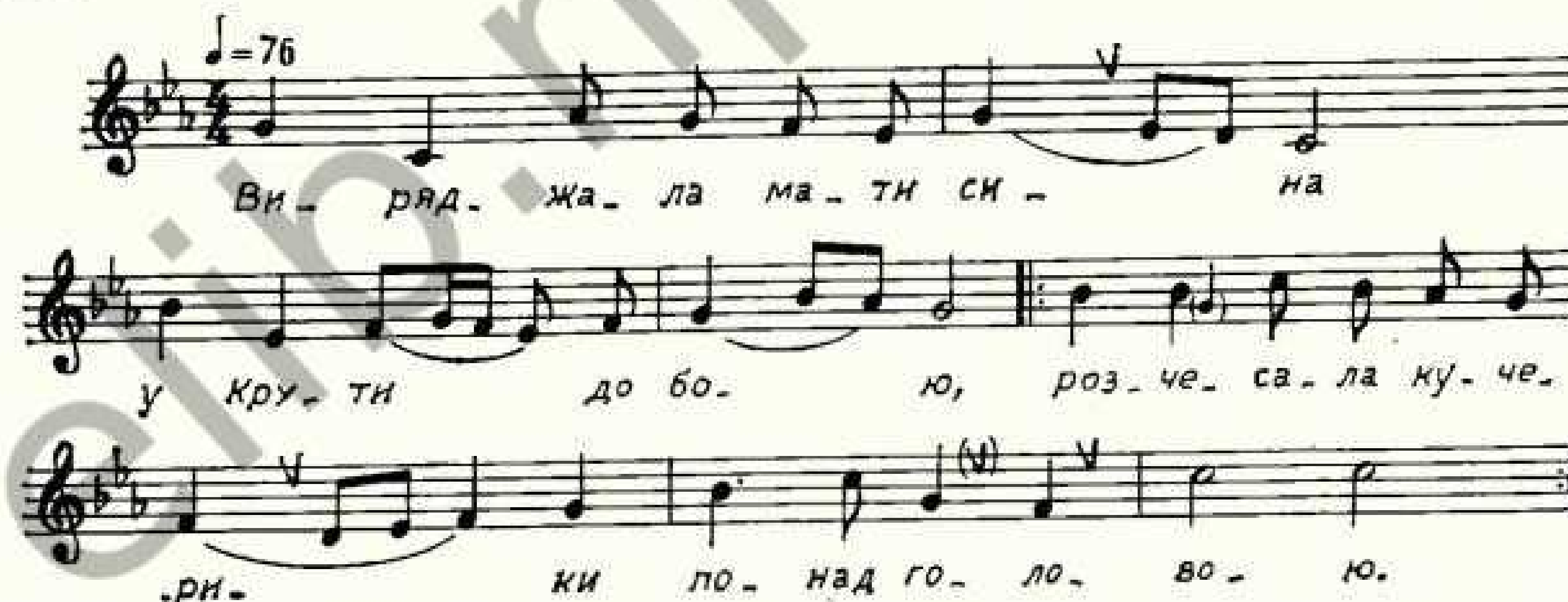
В нашому запису, зробленому 1990 р. в с. Стебнику Дрогобицького р-ну Львівської обл. від подружжя Гринчишиних Петра Михайловича 1925 р. н. і Марії Михайлівни 1924 р. н. — колишніх ГУЛАГівських в'язнів, ця ж гіпербола звучить так:

Триста катів на одного, на одного,
На студента молодого (2).



В пам'яті виконавців пісня зберігається з дитячих років й співалась як веснянка. Такий перехід мотиву героїчної історії на інший жанровий рівень — календарно-обрядовий — у дитячий обіг, звичаї шанування могил — свідчення не скороминущості, а міцності його в усному побутуванні.

Ось ще один запис з Тернопільщини, зроблений добрим знавцем місцевого фольклору учителем Василем Подуфалим з с. Жуків Бережанського р-ну. Пісню можна назвати і історичною і баладною. Вона витримана в суто народних традиціях. Мати, проводжаючи сина на бій, наказує йому бути мужнім, не вагатися, побороти воріженьків й повертатись додому, але не дочекавшись його, йде на пошуки, знаходить його голову, захоронює й кляне ворогів. Через те, що в поєднанні з мелодією пісня, здається, ще не друкувалась подаємо її повністю:



Виряджала мати сина
У Крути до бою,
Розчесала кучерики
Понад головою. } 2
— Іди, іди, мій синочку,
В бою не вагайся,
Як побореш вороженьків,
Додому вертайся. } 2
— Піду, піду, моя мамо,
Вчиню твою волю.
Моли Бога, дожидайся,
Щоб вернувся з бою. } 2

Ждала, ждала мати сина,
Під Крути ходила,
Пізнавала між трупами
Найменшого сина. } 2
Ой пізнала, ой пізнала,
Руки заломила,
Взяла його голівоньку
Та й захоронила. } 2
— Любий, любий, мій синочок
А я твоя мати,
Боже милий, краю рідний,
Вороже проклятий. } 2
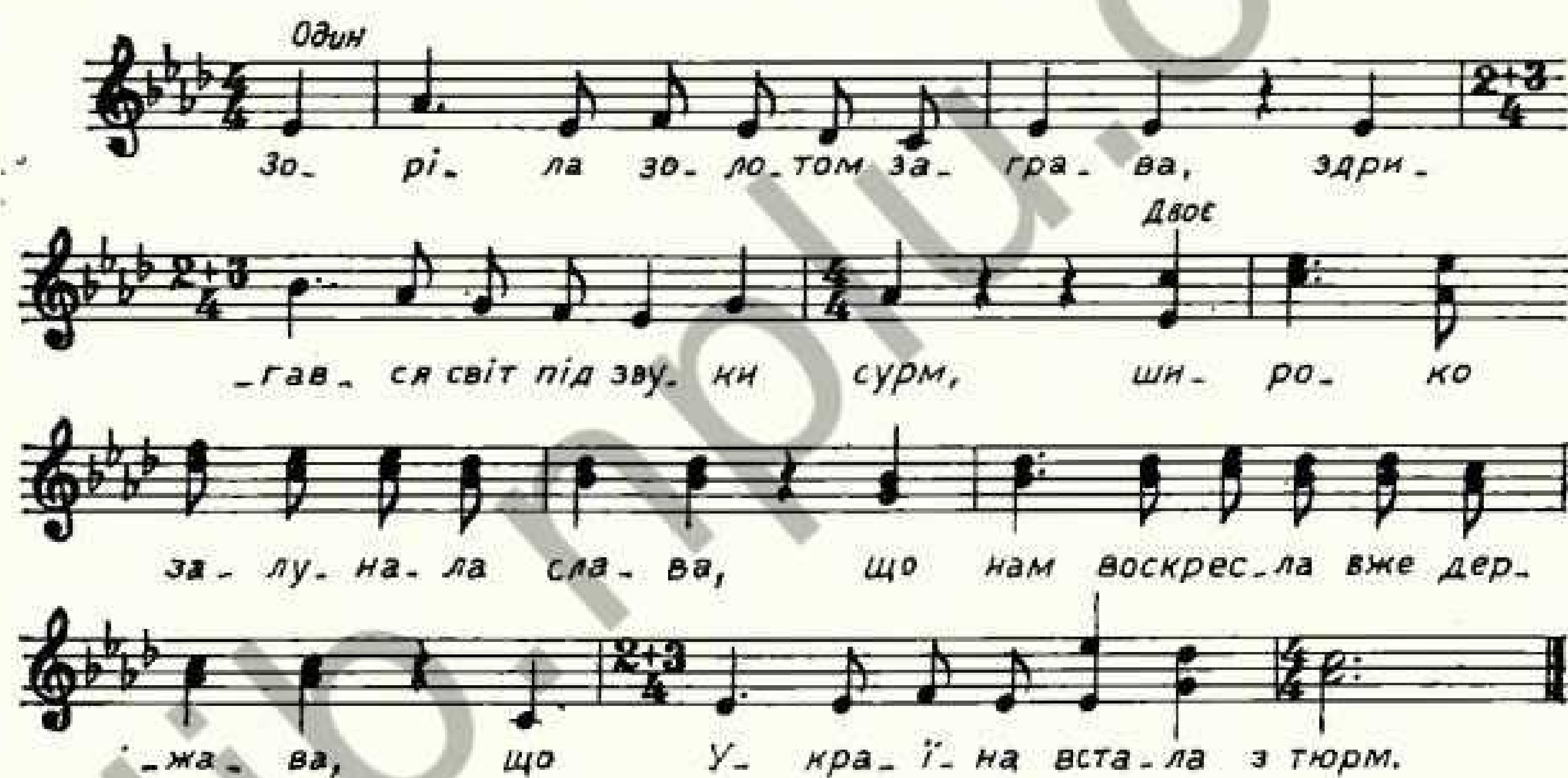
Ця пісня вільно звучала серед спецпереселенців м. Коркіна на Уралі, про що сповіщав у г. «Просвіта» (1990, квітень, вип. 12) Гри-

горій Іжик. В замітці йдеться й про те, як забороняли її співати в с. Соснівка на Львівщині 1962 р., після повернення в рідний край. Дуже точно відповідно до справжніх подій відтворено в пісні шукання серед трупів батьками своїх синів. В Крутах й досі живе переказ про те, як місцеві селяни на ряднах зносили постріляних хлопців для розпізнання їх батьками, що приїхали з Києва.

Окрему тематичну групу складають маршово-закличні пісні, в змісті яких проглядає, як правило, літературна основа. Скажімо, в пісні «Як сніги покриють землю», записаної П. Медведиком у своєму рідному селі Великий Глибочок на Тернопільщині, така літературна основа помітна у порівнянні Крут з Термопілами — битвою 480 р. до н. е. в Древній Греції з персами спартанців на чолі з царем Леонідом, які всі загинули.

Як сніги покриють землю,
Як нам білим встелять путь,
Спом'янемо тую славу,
Що осталась нам з-під Крут.
Не шукай вже Термопілів,
Тільки Крути спогадай,
Де спартанці-українці
Полягли за рідний край.
Триста юних одчайдухів,
В сто крат більший був там враг,
Не вступились, не подались,
Всі лягли там на полях.

В пісні «Зоріла золотом заграва» в запису А. Яківчука, що співали свого часу в його рідному селі Горошовій Борщівського р-ну Тернопільської обл., відчуваються ремінісценції з віршем Володимира Янева «Крути», надрукованому, як вже згадувалось, в «Літературно-науковому віснику» (1932, т. СУШ).



Гоїлися столітні рани,
Бо не царив кволий жах,
Лежали в поросі тирани,
Розірвемо важкі кайдани
Стеливсь в майбутнє ясний шлях.
Зненацька, що це, що це чути,
Це знову наїзд диких орд,
На досвідках прийшов збагнути,
Питання «бути, чи не бути»,
Без війська, без своїх когорт.
Невже побідять супостати?
У відповідь паде наказ;
— Хто любить волю, в ряд вставати,
Книжки змінити на гранати,
З вогню творити славний час.

І всі лягли і не спинили,
Нового наїзду варвар.
І впали всі і не спочили,
Добули славу й нам лишили
Безсмертний зов геройства час.
Чужинце, йди, скажи Вкраїні,
Що звершено наказ,
Хай не сумує на руїні.
Збудуємо нові твердині
І в бій підемо в другий раз.
Скажи, що шлях покажуть Крути,
Що замість терня — ореол,
Що Україні вічно бути,
Про Україну всім почути,
Бо світу це новий престол.

Такі пісні вістрям своїм звернені в майбутнє, вони прокладали шлях до серця майбутніх борців за незалежну Україну, гуртували їх у міцні лави, готували їх до нових запеклих битв.

Як зазначає Дмитро Штогрин, «у тридцятих роках згаданий вірш був поширений в виді народної пісні зокрема серед середньошкільної

молоді та старших кляс народних шкіл Західної України, будучи таким чином найкращим стимулом в установлюванню культу «Українських Термопілів» — крутянського бою серед української молоді»[18].

Пісня на слова В. Янева в 1944 р. звучала в Галицькій дивізії, що йшла під Броди, хоч поет і вчений (10 раз арештовувався), в інтересах якого були психологія, історія, мистецтвознавство, автор 4-х поетичних збірників, називав його «декларативним» і не включив його в жодну з них[19].

На жаль, свідків подій під Крутами, або хоча б людей, що жили в той час у даній місцевості й змогли б доповнити відомості, зверх викладених вище, майже не лишилося серед живих. Фольклористу добре відомі вирази, які йому доводиться чути в таких випадках: — Ви б приїхали кілька місяців тому. Баба (називається ім'я) вам би все розповіла б, а тепер вже померла, царствіє їй небесне...

Сьогодні вже мало констатувати різній рівень національної свідомості в східних і західних районах України. Слід, мабуть, шукати й пояснень цьому явищу. І чи не найперше з них — набагато триваліший тиск радянського тоталітаризму, який робив свою чорну справу надто підступно, надто послідовно, не залишаючи жодної можливості для вияву ні патріотичних, ні національних відчуттів. Інакше, чим пояснити той факт, що пісні про захисників Києва живуть в свідомості галичан, волинян, але не поблизу Києва, Ніжина, Бахмача, де відбувалася трагедія.

У червні 1991 р. Українська студентська спілка оголосила конкурс на збудування пам'ятника полеглим студентам і школярам, аби поставити його на станції Крути і на Аскольдовій могилі[20].

На сьогодні ж маємо хрест з терновим вінком на ст. Крути, встановлений ентузіастами зі Спілки української молоді в січні 1991 р. і розбиту якимсь вандалом дошку на Аскольдовій могилі в Києві. Зусилля карного розшуку, так як і в справі спалення батьківської хати Шевченка, як і викрадення художніх цінностей із Львівського музею чи понівечення могил Стуса, Литвина і Марченка, все ще безрезультатні. А пора б покласти край підступним діям злочинців, що ладні де тільки можна нищити, палити, паплюжити все, що називає себе Україною.

Олександр ПРАВДЮК

Київ

[18] *Штогрин Дмитро М.* Володимир Янів — поет (рання творчість) // Збірник на пошану пр-ф. д-ра Володимира Янева.— Мюнхен, 1983.— С. 78—79.
[19] *Горбач Олекса.* До 75-річчя проф. д-ра Володимира Янева.— Там же.— С. 17.
[20] Див. статтю з цього приводу студента факультету журналістики КДУ Кирила Луперенка // Україна, 1992.— № 3.— С. 11.

ПІСЕННИЙ СИМВОЛ УКРАЇНИ

(З історії створення пісні «Реве та стогне Дніпр широкий»)

Кожен українець з шкільних років знає хрестоматійні рядки — панорамні пейзажні малюнки Дніпра «Чудовий Дніпро у тиху погоду» і «Реве та стогне Дніпр широкий». Створили їх у 30-х роках XIX століття далеко від Дніпровських круч, аж на берегах Неви, в Петербурзі, два двадцятидвохрічні геніальні митці слова — українці Микола Гоголь і Тарас Шевченко. Безмірно великою мала бути сила закоханості обох художників у найбільшу річку рідної землі, що завдяки їхньому поетичному хисту вона відразу стала символом матері-України. Поетичні рядки Кобзареві лягли в основу однієї з найулюблені-

ших пісень українського народу[1], яка в 1917—1920 р.р. виконувалась поряд з гімном.

У поезії Шевченка образ Дніпра-Славутича, «діда», «батька», «брата», символу краси української землі, зустрічається близько 120 разів, бо у цій могутній, воістину національній річці українського народу, в дзеркалі її життєдайних і животворящих вод відбилася вся його тисячолітня історія і культура. Без неї Тарас Шевченко не мислив собі України, українського народу. Перші й останні рядки його творчості починаються і кінчаються Дніпром:

Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива... (1837).
...Дніпро, Україну згадаєм,
Веселі селища в гаях... (1861).

Над Дніпром мріяли у своїй оселі жити та вмерти не тільки безмежно закохані в нього його співці Микола Гоголь і Тарас Шевченко, а й ціла когорта діячів української культури, їх послідовників, яких доля закинула далеко від рідної землі — Микола Костомаров, Панько Куліш, Петро Єфименко, Олександр Довженко та багато інших.

Пригадаймо слова з печально знаменитого листа О. Довженка. «Вертатись хочу на Вкраїну. Президіє! Допоможи мені житлом: давно колись його одібрано в мене. Великої квартири мені не треба. Тільки треба мені, аби з одного бодай вікна було видно далеко. Щоб міг я бачити Дніпро, і Десну десь під обрієм, і рідні чернігівські землі, що так настирливо ночами почали маритись мені» (лист до Спілки письменників України, 10 жовтня 1956 року).

Шевченкознавцям і досі не вдалося достатньо з'ясувати, чому Шевченко перші рядки своєї поетичної творчості почав такими могутніми бетховенськими акордами в стилі українських народних дум і легенд, які були імпульси, натхнення, художні моделі, можливі романтичні, народнопоетичні джерела цих рядків, що ними починається балада «Причинна», якою відкривається безсмертний «Кобзар».

Чому вже 1844 року у вірші «Гоголю» поет назвав Миколу Васильовича за козацьким звичаєм побратимом, великим своїм другомбратом, а не просто вчителем, як це було тоді заведено в художньомистецькому світі, чому ілюстрував повість «Тарас Бульба»? 1845 року поет відвідав Сорочинці й Миргород, Ніжин, зустрічався з приятелями «нашого безсмертного Гоголя», земляками, студентами. Чому в найтрагічніші дні свого життя так шкодував поет-засланець, що йому не вдалося особисто зустрітись з найулюбленішим своїм художником-патріотом, твори якого поряд з Шекспіром, Данте, Міцкевичем, він завжди читав «з насолодою», бо його «природа наділила найглибшим розумом» і «найніжнішою любов'ю до людей?» Тексти писаних на засланні повістей «Наймичка», «Близнецы», «Художник» свідчать про глибоке знання Шевченком творів Миколи Гоголя. Отриману біографію великого художника засланець читав по одному листочку в день. «Читаю та й боюся: може, і по листочку не стане, поки то прийде той одпуск»,— скаржився своїм друзям поет. Адже й найближчі друзі поета: Гребінка, Максимович, Бодянський, Щепкін, Репніна, яким були відомі й рукописні твори Кобзаря, приятелювали з Гоголем. Отже, увесь творчий шлях Шевченка якнайтісніше пов'язаний з ім'ям Миколи Гоголя.

За свідченнями знайомого Гоголя письменника Григорія Данилевського, Микола Васильович «був зачарований поетичними піснями

[1] Музику до пісні створив у 70—80-х роках XIX ст. Д. Крижанівський. Окремим виданням пісня друкувалася у 1886, 1895, 1898 рр. Її часто зустрічаємо у найпопулярніших збірниках українських пісень В. Александрова, М. Єрошенка, М. Колесника, Г. Безшляка та ін. Як і кожна пісня літературного походження, «Реве та стогне Дніпр широкий» в народному побутуванні фольклоризувалася. І все ж її первісний музичний текст виявився досить стійким. Так, багатоголосий розспів мелодії Д. Крижанівського записано в 1956 році. Див.: «Пісні великого Кобзаря».— К., 1964.— С. 376.

«Кобзаря» і «Гайдамак», знав і любив поета, «як земляка і талановитого художника», і брав участь «в першому влаштуванні його долі» [2].

Шевченкознавці давно вже обговорювали питання про те, що начебто на образній системі й ритмічній будові перших рядків «Причинної» позначилася балада українського поета-романтика Левка Боровиковського «Молодиця», видрукована 1828 року. Ось ці рядки з поезії, які цитуються і порівнюються:

Ватагами ходили хмари; Між ними молодик блукав; Вітри в очеретах бурхали, І Псьол стогнав і клекотав. Шуміли верби, рвались листя; Гули вітри попід мостом...	Реве та стогне Дніпр широкий, Сердитий вітер завива, Додолу верби гне високі, Горами хвилю підійма. І блідний місяць на ту пору Із хмари де-де виглядав, Неначе човен в синім морі, То виринав, то потопав.

Не тільки Шевченко, а й Гоголь, без сумніву, читав цю романтичну баладу. Але генетичного зв'язку, крім ритміки, між «Молодицею» і «Причинною» з її метафорами-гіперболами не помітно, хоч зустрічається подібність у метафорах «стогнав і клекотав» і в загальних згадках хмар, місяця, вітру, річки, верб. Для Шевченка балада Боровиковського могла бути першим неусвідомленим імпульсом, ще не зрілою творчою моделлю, адже творчий процес художника глибоко індивідуальний, складний і багатогранний. Художник, мов бджола, збирає образний, звуковий нектар не з однієї тільки поетичної квітки. У змалюванні пейзажу він наслідує чи намагається наблизитись до природи. Тому дослідники творчості Шевченка, його поетичної майстерні мають право на таке типологічне порівняння цитованих рядків двох романтичних балад, певним чином ідейно і художньо споріднених пейзажних малюнків української природи. Ці дві балади розділяє проміжок часу завдовжки майже десять років. Але тут, очевидно, потрібна грунтовніша, доказовіша й повніша аргументація.

Із сивої давнини український народ з високих берегів та круч Славути спостерігав весняну повінь, коли роз'ярілі води затоплювали лівобережні луки ген аж до затуманеного небокраю. На блакитне море, що його на тиждень-два утворювали весняні води старого, сердитого й широкого Дніпра, дивились не тільки статечні заклопотані хлібороби, відчайдушні запорожці, різні подорожуючі, а й видатні письменники, художники, композитори, вчені, такі, скажімо, як: Нестор-літописець, автор «Слова о полку Ігоревім», Касіян Сакович, Феофан Прокопович, Григорій Сковорода, Михайло Максимович, Микола Костомаров, Володимир Антонович, Михайло Драгоманов, Микола Лисенко, Іван Франко, Леся Українка, Дмитро Яворницький, Іван Нечуй-Левицький, Михайло Грушевський, Марія Заньковецька, Дмитро Леонтович, Катерина Білокур, Микола Мурашко, Іван Труш, Борис Грінченко, Микола Садовський...

Спостерігаючи вічний плин Славутича, його могутні хвилі, вони вимальовували в своїй уяві давно відшумілі тисячолітні історичні події рідного народу. Виринали образи казкових русалок і волхвів, героїчних руських воїв, славних запорожців. Плескіт дніпрових хвиль навіював композиторам ніким ще не чуті казково-героїчні, ліричні наспіви, навіть чарівний пейзаж Задніпров'я порівнювався з геніальними акордами симфоній. А яким невичерпним джерелом для майстрів пензля були грайливі барви задніпровських краєвидів!

У писемних джерелах Дніпро вперше згадав задовго до нашої ери батько історії, давньогрецький історик Геродот, що побував у цих краях, і вважав Славутич «найкориснішою» рікою в світі «після Нілу»: дивовижно чистісінька водиця, сила-силенна риби, надто осетрини, соковиті трави і пасовиська, скіфські хліборобські лани, а на берегах прадідівські святині. За словами історика, ніхто не знає вито-

[2] Северная пчела, 1861, 10.V. Исторический вестник, 1886, т. XXVI.

ків Дніпра і Нілу. Скіфи-хлібороби живуть понад Дніпром на просторах, які долають човни за десять днів, а з Греції — за сорок.

Геродот розповів скіфську легенду про їх походження. Скіфи вважають себе наймолодшим народом тогочасного світу. Їхній край був колись пустелею. Першу людину, яка поселилась на берегах нашої ріки, звали Таргатаєм. Його батьками були сам Зевс і дочка Дніпра. Історик одначе сумнівався в правдивості цієї легенди. У Таргатая народилось троє синів: Липоксай, Арноксай і Колоксай. Тоді ж на скіфський степ з неба впали чотири золоті предмети: плуг, ярмо, сокира і чаша, які визначали рід занять скіфів — хліборобство та їхній гостинний характер. Коли наближались до цих предметів два старші брати, золото загорялось і лише, коли підійшов Колоксай, вогонь припинявся. Він і забрав їх собі і йому дісталось ціле царство. Все потрібне до життя, пише далі Геродот-очевидець, скіфи мають в достатку. Жінки у них рівноправні з чоловіками, дуже славилось скіфське побратимство, вірність товаришів. Мешканці подніпров'я шанують своїх предків і завзято оберігають їхні могили. Греки, що жили на берегах Бугу (Гіпаніусу), називали скіфів бористенівцями, тобто дніпрянами [3].

Через чотири століття після Геродота Дніпро змалював письменник Скимн Хіоський. З того часу про Бористен часто пишуть у своїх творах грецькі і римські географи та історики — Страбон, Помпоній Мела, Пліній Молодший, ритор Діона, Клавдій Птоломей тощо, хоч більшість із них не бачила нашої річки. Відомості про Дніпро вони черпають із праці Геродота.

Вперше скіфську назву річки Дніпро («Данапріс») вжив невідомий грецький автор у своїй праці «Плавання навколо Понту Евксинського і Меотійського озера», яку він написав близько 330 року, використавши твори Скимна Хіоського та Страбона. Відтоді в літературі починає вживатися й друга, скіфська назва річки [4].

Отже, Дніпро у греків — Бористен, у римлян — Данапрас, у турків — Узу, Ози, Юзу, а в нашій поезії ще й Дніпр, Славутич, Славута після Волги і Дунаю — третя за довжиною річка в Європі.

З Дніпром якнайтісніше пов'язана історія однієї з найбільших і наймогутніших середньовічних держав Європи Київської Русі, а також двотисячна історія її столиці міста Києва, а нині суверенної Української держави. В ті часи по Дніпру проходив «шлях із варяг у греки», який зв'язував Балтійське і Чорне моря.

Візантійський імператор Костянтин VII Багрянородний, Порфирогенет (905—959), який 944 року уклав торговельний договір із Київською державою, у своїй праці «Про управління імперією», подає цікаві відомості про життя, побут та звичаї народів Причорномор'я. Він згадує про Київ та інші руські міста і замки, описує Дніпрові пороги, острови, причали й спосіб плавання по Славутичу, зазначаючи, що біля порогів купці виходять на берег і тягнуть човни суходолом, а товар несуть на плечах. Письменник називає Хортицю островом святого Юрія.

Давньоруські літописи, зокрема «Літопис руський» («Повість временних літ»), стародавні легенди, билини, пісні, думи, іноземні джерела докладно розповідають про велику роль Дніпра в історії Київської Русі і події, пов'язані з річкою. В літописах зазначено припливи, рукави Дніпра, зокрема судноплавні, а також урочища, броди, переправи, пороги. За твердженням літописців Дніпро і його басейн був головним шляхом розселення слов'янських племен. Пізніше Славутич його нижня і середня течія, острів Хортиця та інші стали місцем славної Запорізької Січі, трьохсотрічної козацької епопеї, однієї з найгероїчніших і найдраматичніших сторінок світової історії. На берегах річки творились билини, героїчний епос, пісні, думи, з'явились

[3] *Латышев В.* Известие древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе. Т. 1. Греческие писатели.— СПб, 1890.— С. 4—67.

[4] *Максимович Н. И.* Днепр и его бассейн.— К., 1901.— С. 78.

письмові джерела, які наче чиста криниця, живили і продовжують живити твори письменників, художників, композиторів, вчених. Кілька сторіч Запорозька Січ була ідеалом суспільно-політичних відносин у минулому.

Слідом за Нестором-літописцем багато сторінок історико-географічному описові Дніпра відвели у своїх працях польські хроністи XVI—XVII ст.— Мартин та Йоахим Бєльські, Матвій Стрийковський, Мартин Кромер, Олександр Гвагнін, а також Симон Старовольський, Андрій Целлярій, Михайло Литвин тощо.

Низку докладних географічно-етнографічних описів Дніпра залишили інші іноземні мандрівники, дипломати, інженери, письменники.

Так, у XVI ст. Дніпро змалював австрійський дипломат Еріх Лясота (бл. 1550—1616), який 1594 р. з Києва Дніпром поплив на Запорозьку Січ. Він не тільки відтворив картину політичного життя, побуту і звичаїв запоріжців, але й описав Київ, Дніпро та його найвеличніший острів Хортицю. Французький військовий інженер Гійом Левассер Боплан (1600—1673), що за дорученням польського короля будував фортеці на Півдні України, на Дніпрі, також побував у Києві, докладно описав Славутич й склав чи не першу його карту. Дніпро позначали на морських картах, зокрема генуезькі та венеційські моряки й купці.

Пастор Йоанн Гербиній, змальовуючи 1675 р. Дніпро, підкреслив: «Два місця, якими Славута і його мешканці приваблюють географів — пороги і Київ. Пороги виникли там, де річка зустрічає на своєму шляху камінні скали і її течія, стиснута кривими берегами, падає з висоти в кілька футів; вона із страшним ревом падає на нові кам'яні скали, сховані під водою або ж на ті, що чорніють над її поверхнею». Розповідаючи про історію Києва, пастор заперечує дві дивні легенди, що були, очевидно, поширені і серед чужоземців. Одна із них, що Київ — це давня Троя і друга, що нібито у Києві над Дніпром у печерах лежать непошкодженими тіла Гектора, Пріама, Ахілла та інших троянських героїв. Він також відкидає переказ, що нібито Київ був місцем вигнання Овідія [5].

Чимало цінного матеріалу з історії козацько-татарських взаємин з 1644 по 1651 рік дає «Історія хана Іслам Гірея III». Її автор, секретар ханської канцелярії, поет Хаджі Мехмет Сенай, описав «величезну, подібну до Нілу, річку Дніпро», закарбував татарські топонімічні назви нижнього Подніпров'я.

На початку XVIII ст. Дніпро та його допливи докладно описав козацький літописець Самійло Величко. Низка історичних і етнографічних праць про Дніпро з'явилася і в XIX ст., коли активно вивчали Південь України.

Так, 1803 року російський письменник-етнограф князь К. П. Шаликов опублікував своє невелике «Путешествия в Малороссию», в якому два розділи присвячено Дніпрові («Днепр», «Последний взгляд на Днепр»). Він захоплювався «прекрасним берегом прекрасної ріки», Автор пояснював читачеві: «Малоросія — друга Італія: живописців, співаків, музикантів тут творить природа».

Мабуть, найперший панорамний малюнок Дніпра в прозі XIX століття створив декабрист Федір Глинка (1786—1880) у романі «Зиновий Богдан Хмельницкий» (1819 рік). Глинка якийсь час служив ад'ютантом у нащадка козацької старшини російського генерала Михайла Милорадовича, у батька якого була багата бібліотека і рукописні матеріали з історії Хмельниччини. Ось цей образ: «Швидкоплинний Дніпро з легкою прозорою водою майже щомиті міняє поверхню свою перед очима мандрівника. Найменша зміна неба відбивається в чистому дзеркалі його вод. Чи то спалахне вранішня зоря і рожева пожежа сходу відіб'ється вогнистим рум'янцем в синяві річки. Чи викотиться сонце і його проміння, мов золоті стріли, встрянуть в го-

[5] *Максимович Н. И.* Днепр и его бассейн.— С. 121, 122.

лубе лоно вод. Суміш світла і вологи утворюють яскраві веселки над річкою. Але не завжди вона дивиться в небо веселим обличчям; наступають чорні хмари, і туманні сутінки лягають на води» (в кн.: Декабристы. Антология в 2-х томах.— Л., 1975.— Т. 2.— С. 127). Образно змальовує «Ревучі пороги» Ізмаїл Срезневський.

Видатний хорватський славіст, дослідник слов'янської народної поетичної творчості, член Наукового товариства ім. Шевченка у Львові Ватрослав Ягич (1838—1923) у своїй статті «Дунав-Дунай у слов'янській народній поезії» (журн. «Правда», 1877, № 1, 2.— С. 16—28, 63—67) розглянув й українську народну поетичну творчість, пов'язану з Дунаєм і Дніпром, над якими здавна жили й українці. Він переконливо довів, що в українських народних піснях Дунай, яким позначалася річка взагалі, витіснив Дніпро, Дністер, Десну, Дон та інші річки.

Справді, у зібраних 1814—1819 роках Зоріяном Доленгою-Ходаковським понад 2000 зразках українських народних пісень на великій території України топонім «Дунай» зустрічається понад 170 разів, «Дон» — 8, «Дністер» — 4, а «Дніпро» — тільки 2 рази. У виданні «Малороссийские песни» (1827 р.) Михайла Максимовича слово «Дунай» знаходимо 9 разів, а Дніпро тільки 3, до того ж два рази як географічні поняття. По одному разу подибуємо «Дністер» і «Десну». Це явище, мабуть, пояснюється ще і тим, що слово Дунай вокальніше, співучіше, ніж «Дніпро», в якому збігаються приголосні днпр. Або ж це явище можна пояснити дунайською прабатьківщиною слов'ян. Тож тим більша заслуга Гоголя і, зокрема, Шевченка, що вони, прославивши Дніпро, ввели його образ в українську професійну і народнопоетичну традицію. А Шевченко вперше баладний романтичний сюжет переніс усупереч народній традиції на береги широкого Дніпра.

І все ж образ Дніпра хоч рідко, але оспівується в українських історичних піснях і думах. До Дніпра-Славутича за порадою і допомогою звертається у «Слові о полку Ігоревім»[6] Ярославна, пізніше герой народної думи Фесько Ганжа Андибер тощо.

Козацькі літописці XVI—XVIII століть, творами яких захоплювався Гоголь (хоч віддавав перевагу пісням), а Шевченко «напам'ять читав», дають політичний образ журливого Дніпра — закривавлений, переповнений козацькими трупами, що 1667 року став державним кордоном, поділивши Україну на Правобережну,— «той бік»,— яку захопила шляхетська Польща, і Лівобережну — «сей бік»,— що відійшла до складу Російської імперії. Дніпро — рубіж аж до кінця XVIII століття, як меч, стримів у серці живого тіла української землі.

Про цей сумний історичний факт пам'ятає учасник одного із останніх національно-визвольних козацько-селянських повстань на Правобережній Україні 1768 року Ярема Галайда з поеми «Гайдамаки», коли він сумував над тяжкою долею рідного народу й України:

Ой, Дніпре мій, Дніпре, широкий та дужий!
Багато ти, батьку, у море носив
Козацької крові; ще понесеш, друже!
Червонив ти синє, та не напоїв. (Ш., т. І. с. 108).

Картину Дніпра змалювали у своїх творах українсько-польські письменники XVI—XVII століть, що писали свої праці польською чи латинською мовами. Образ Дніпра широко використовує у віршованому творі «Плач» (надруковано 1585 року) високоосвічений анонімний автор, який присвятив його князеві Михайлові Вишневецькому. 1615 року побачив світ твір Мартина Пашковського «Турецька історія й сутички татар з козаками», в якому також зображено Славутич. Про-

[6] Уривок із поеми «Слово о полку Ігоревім» «Плач Ярославни», в якому оспівується Дніпро, переклав Тарас Шевченко.

славляє Дніпро, описуючи руську історію, Ян Домбровський у поемі «Дніпрові камéни». Не забуває про річку П. Терлецький у своєму панегірику, присвяченому російському військовому діячеві Борисові Шереметьєву. Загалом у літературі XVI—XVIII століть поширений образ річки й з грецькою назвою «Бористен».

В українській поезії XVII — початку XVIII століття зустрічається кілька віршів, у яких образ Дніпра символічно узагальнює єдність українського народу, вічну славу його героїв, могутність і велич Києва, що височить над цією річкою.

1622 року відомий письменник-полеміст, ректор Київської братської школи Касіян Сакович (1578—1647) присвятив свій вірш пам'яті славного козацького гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного. Сакович і Сагайдачний народилися на Львівщині, на берегах Дністра. А поховали гетьмана над Дніпром, у Києві, на Подолі, у Братському монастирі. Він разом із Запорозьким військом записався до Київського братства, якому заповів частину свого майна.

На безсмертну славу ти заслужив, гетьмане,
Твоя слава на віки в пам'яті зостане,
Поки Дніпр наш із Дністром, на рибу багаті,
Будуть плинуть, всі тебе будуть пам'ятати[7].

На початку XIX ст. два вірші Дніпрові присвятив Микола Маркевич — «Днепр» і «Солнце утопленников». Обидва були надруковані 1831 року у збірці «Украинские мелодии». Шевченкові метафори-гіперболи «реве та стогне» зустрічаються у першому вірші і пов'язані вони з конкретним географічним місцем — з малюнком Дніпрових порогів. Вірш «Днепр» складено у формі поетичної легенди про народження далеко від України, в густих лісах, на зорі дитини-велета, яку назвали Дніпром. Прямуючи лісами до моря, біля київських гір Славутич зачарувала молода красуня Десна, яка спішила до Києва на прощу. Дніпро ніжно обняв її, аж монастир схилив свою голову, і вони тихо у злагоді попливли до Чорного моря. Та в дорозі, у степах, їхній шлях заступила гранітна гряда:

Что же Днепр? Он с воем, с ревом
Подошел; встревожен гневом,
Поднял злобно тяжкий стон,
Всколебнулся, встрепенулся,
Хвать Десну на плечи он,
Чрез преграды как рванулся,—
Разом все перешагнул:
За сто верст раздался гул.

1828 року український поет-романтик Тимко Падура, що жив у Самарі біля Дніпра, й собі у вірші «Козак» пише: «Ревуть хвилі на Дніпрі». Отже, метафора «реве та стогне» народилась біля Дніпрових порогів, і звідти її рознесли по Україні, а в народно-поетичній мові вона стала крилатим виразом.

Українські поети-романтики догоголівської і дошевченкової доби Левко Боровиковський, який, до речі, також написав вірш «Дніпр», Микола Маркевич та інші створюють в поезії образ Дніпра, тим самим готуючи грунт для Гоголя й Шевченка.

За рік до написання Гоголем «Страшной мести» Маркевич звернув увагу митців на образ Дніпра. Він писав, що коли дивитись на Славутич очима поета, митця, то річка стає «безмежним морем» художньої фантазії, образів, барв, звуків. Поет навіть подав бібліографію літератури про Дніпро, зокрема зазначив велику популярність опери Степана Давидова «Днепровская русалка» (1805—1807).

[7] Аполлонова лютня.— К., 1982.— С. 30.

Наприкінці 30—40-х років українські поети-романтики Амвросій Метлинський, Микола Костомаров, Тимко Падура, Панько Куліш та інші широко вживають у своїх віршах образ Дніпра.

Од Сосни до Сяну вона простягнулася,
До хмари Карпатської вона доторкнулася,
Чорноморською водою вмивається.
Лугами, як вітами, квітчається,
Дніпром стародавнім підперезана,
Річками, як стрічками, поубирана,
Городами — намистами пообвішана

(«Пісня моя», Микола Костомаров)

Отже, в українській літературі була певна традиція в панорамному змалюванні образу Дніпра, і до неї Шевченко придивлявся як поет і художник. Певна традиція в зображенні Дніпра зустрічається і в народнопоетичних творах.

Досліджуючи Шевченкові поетичні й малярські твори (а також і Гоголя), слід пам'ятати про специфіку художнього мислення і своєрідність творчої майстерності поета. Великий Кобзар був не тільки геніальним поетом, а й великим малярем, а ще надзвичайно музикально обдарованою людиною, блискучим виконавцем українських народних пісень. Він належав до тих художників слова і пензля, в яких з дитинства надто сильно було розвинене образне мислення — геніальний талант багатогранного художника. Як маляра, Шевченка привчали шукати і мати перед очима потрібну модель, прототип або натуру з живої дійсності. Відомо, що при виконанні своїх малярських творів він користувався цим методом класичного мистецтва, робив ескізи, замальовки. Багатогранна творчість Шевченка з самого початку плідно розвивалась трьома паралельними шляхами: Шевченко-маляр, Шевченко-поет і Шевченко-співак, аматор народних пісень. Але художнє мислення, самобутнє і неповторне, в усіх трьох випадках було споріднене і, що для нас найголовніше, метод підходу до джерел, дійсності був той самий, і досвід, здобутий в одній сфері художнього мислення, переходив на іншу. Шевченків герой (за яким впізнаємо самого поета) із повісті «Близнецы» з ганку Києво-печерської друкарні милувався Дніпром і Задніпровськими просторами, порівнював «линии и тоны пейзажа с могущественными акордами Гайдна», а голос молодої дівчини здавався йому кращим за найчарівнішу музику (III, 4, 127). Сам поет пише з цього приводу в багатьох своїх творах і листах. У післямові до поеми «Гайдамаки» читаємо: «Про те, що ділялося на Україні 1768 року, розказую так, як чув од старих людей; надрукованого і критикованого нічого не читав, бо, здається, і нема нічого»[8]. Подібно він висловлюється 1847 року в седневській передмові до нездійсненого видання «Кобзаря»: «Щоб знать людей, то треба пожить з ними. А щоб їх списувать, то треба самому стать чоловіком, а не марнотрателем чорнила й паперу» (Ш, 6, 314).

В багатьох творах він сам вказує інформатора або творчий поштовх, про це говорять і назви численних творів. Так, наприклад, у листі до Панька Куліша від 4 січня 1858 року поет відверто признається, що *«з «Чорної ради» тепер не нарисую тобі нічого, нема моделі, нема нічого перед очима нашого українського, а брехати на старість не хочеться. Не хочеться рисувати так аби-то».* Це ж саме читаємо і в листі до Григорія Квітки-Основ'яненка (від 19 лютого 1841 року), і в листі до Якова 'Кухаренка (від 29 червня 1844 року). Про це ж дуже яскраво пише Куліш у спогадах про Костомарова, вказуючи «джерела-моделі» поетичних творів Шевченка 1845 року — це «козацькі літописи», література про Гуса і слов'ян, Біблія. На засланні Шевченко-скульптор пробував ліпити з воску, але знову даремно, бо не було, за його твердженням, перед очима «нічого скульптурно-

[8] Крім названих поетом, дослідники виявили ще низку інших джерел поеми.

го», крім степу та моря, а «хотілося б подивитись на що-небудь хороше».

Зупинимося докладніше на третій грані таланту Шевченка — музичній, без врахування якої неможливо розкрити його поетичну творчість і особливо таємниці художньої майстерності, і зокрема збагнути специфіку образів пісні «Реве та стогне».

Під впливом української народної музики у Шевченка ще з дитинства формувався естетично-психологічний підхід до відтворення і оживлення історії з її звуками, барвами, отже, одухотворення життя і боротьби рідного народу. Поет знав всі жанри наших пісень, глибоко поважав і церковну музику. Пісня допомагала йому відчути і уявити собі живий патріотичний, душевний стан, емоційний настрій народних героїв, а також повніше і глибше збагнути естетичні і моральні цінності, ідеї та ідеали, звичаї, побут, національний характер рідного народу. Пісенні скарби надихали творити вірші, були джерелом творчих імпульсів, збуджували художньо-образну фантазію, допомагали розкрити сюжетні лінії, знаходити звукові асоціації.

Звичайний ритм і звуки природної стихії в уяві поета зливались в одну гармонію зі співом людини і, асоціюючись, переходили в національну мелодію народної думи: «Рев бури спустился как будто бы тоном ниже и стал ослабевать, как усердный бас в конце обедни. В густой и тихой октаве бури мне послышалась грустно-заунывная мелодия нашей народной думы, «Думы о Алексее, пирятинском поповиче», і поет підспівував виконавцю своїм голосом і словами (Ш., т. 4, с. 288).

Герой Шевченкової повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали», аналізуючи «наши исторические думы-эпопеи» «Втеча трьох братів з Озова», «Олексія Поповича», «Івася Коновченка», «Самійла Кішку» та інші, ставить лірницьке і кобзарське мистецтво українців вище ліри сліпого Гомера (Ш., т. 4, с. 290).

Шевченко не тільки шанував лірників, кобзарів, бандуристів, скрипалів, сопілкарів як носіїв і популяризаторів старовинних українських дум і пісень, а в козацькому війську ще й політичних ідеологів-патріотів, а й художньо відтворив їхні образи в багатьох своїх творах, скажімо, в «Перебенді», «Гайдамаках», «Музыканте», «Прогулке с удовольствием и не без морали» та інших саме як виразників народних дум і сподівань та охоронців духовного життя народу.

Поет, наприклад, поважав високе кобзарське мистецтво свого сучасника славного Остапа Вересая, передав йому «Кобзар» з дарчим написом і гроші. У вірші «До Основ'яненка» (1839 рік) молодий поет на весь світ заявив:

Наша дума, наша пісня
Не вмре, не загине...
От де, люде, наша слава,
Слава України!

Отже, не випадково Шевченко назвав першу збірку своїх поезій «Кобзар». З цією назвою вірші Шевченка за його життя тричі виходили у світ — 1840, 1844 і 1860 року. Сам Шевченко писав про себе, як про «безталанного старого кобзаря». Окремі свої повісті також підписував з цим ім'ям Кобзар Дармограй. Тому й за Шевченком закріпилося в літературі та народі ім'я — Великий Кобзар. Автор вірша «Бандурист» Микола Маркевич в передмові до своєї збірки поезій «Украинские мелодии» (1831 рік) пояснював читачам, що кобзарі, бандуристи нагадують «батька поезії» сліпого Гомера і для кожного українця ці старі співці — «святі люди».

Поет мав тонкий музичний слух, майстерно співав народні пісні, брав участь у хорі на засланні. Серед улюблених його пісень були й історичні: про Сагайдачного, Залізняка, Швачку, Кармелюка та ін. Шевченко любив концерти, театр, цінував композиторський талант

Дмитра Бортнянського. Все життя приятелював з видатним композитором і співаком, автором «Запорожця за Дунаєм» Семеном Гулаком-Артемовським, великим артистом українцем Михайлом Шепкіним та ін. Поет цікавився народними піснями й інших народів світу, зокрема слов'янських, милувався старовинним англійським романсом, меланхолійними негритянськими мелодіями.

Народна музика збагачувала й поетичну мову Шевченка спеціальними термінами, словами, розширювала мелодійну, художньо-образну систему, змушувала звучати слова, а рядки співати. Тому вірші Кобзаря легко лягають на музику.

Все життя поет не тільки збирав, записував і вивчав українську народну пісню, але й приділяв багато уваги європейській класичній музиці, тонко відчуваючи особливості найвищого професійного музичного мистецтва, його національну народну основу. В творах Шевченка, особливо в його щоденнику і повістях, знаходимо захоплення поетом світовими музичними шедеврами і високу оцінку, яку він дав західноєвропейським композиторам: «божественный», «величайший музыкант Бетховен», «музыка божественная Гайдна», «великий представитель слышенной гармонии» і чарівник музичних творінь Моцарт, «бессмертный Глинка». Поета зачаровували мазурки «вдохновенного Шопена», який подібно Бетховену, Баху, Лісту та ін. використовував українські народні мелодії. Про мазурки Шопена поет писав: «Я никогда не наслушаюсь этих общеславянских, сердечно, глубоко унылых песен». Свого знайомого вільновідпущеного талановитого скрипаля О. Панова він назвав «крепостным Паганини». Із захопленням також слухав Шевченко музичні шедеври великих композиторів: Россіні, Белліні, Баха, Шуберта, Вебера, Верді, Ліста та інших. Про це свідчать його численні записи.

В основах поетичних творів Шевченка, надто петербурзьких літ, у тому числі й «Причинни» лежить усвідомлений імпульс, об'єкт живої української дійсності, писемні, історичні, фольклорно-етнографічні або усні джерела. Шевченко як художник і Шевченко як поет, пишучи або малюючи, шукав і мав перед собою «живу модель» — прототип, інформатора, художній твір, історичне джерело і т. д. У цьому сила Шевченка як геніального художника слова і органічні витоки його творчості з життя та історії рідного українського народу.

Подібною була і художня майстерня Миколи Гоголя, яка в ранній період базувалась виняткова на українському фольклорно-етнографічному матеріалі, літературних творах, історичних джерелах про рідну Україну. В Гоголя також з дитинства паралельно розвивався геніальний талант художника слова, малярський хист і дзвеніла музикою історичною і сучасною душа українського народу. В одній із статей «Арабесок» (1835 рік) Гоголь назвав скульптуру, живопис і музику трьома чарівними сестрами мистецтва, яким випала доля «украсить и усладить мир: без них он бы был пустыня и без пения катился бы по своему пути».

До нестями любив він українську народнопоетичну творчість, куплети окремих пісень міг наспівувати по тридцять разів, аж доки його не зупиняли: «Годі, Миколо, годі!» На вечорах у московських друзів закликав товариство: «Уп'ємося піснями нашої Малоросії». Інших пісень він не визнавав. Журнал «Современник» через рік після смерті Гоголя твердив, що письменник не любив «заунывных, раздирающих душу звуков нашей песни, которая стремится по всем беспредельным русским пространствам» («Современник», 1854, № 4, с. 120—124). Свою творчу майстерню Гоголь докладно розкрив в «Авторской исповеди». Письменник твердив, що його художня уява ніколи нічого не створила такого, що він не бачив би у натурі, в житті. Він тільки тоді творив характери, події, коли відштовхувався від якогось реального факту. З цією метою він листувався з різними людьми, які висилали йому речі або до найменших деталей описували їх в натурі. Вони були для нього як для маляра етюди, який творить свою картину, розвішує

їх по стінах і не випускає з очей, щоб не схибити проти дійсності, часу, місця.

Деякі вчені намагались цим пояснити зацікавленість Гоголя в Петербурзі українським фольклором й етнографією, забуваючи, що саме народнопоетична творчість сформувала його світогляд, на її основі розкрився і розквітнув геніальний художній талант, усталились його ідейні переконання як нащадка старовинного козацького роду, який дуже цікавився історією і культурою рідного народу, залишивши і наукові праці з української фольклористики та історіографії.

З усіх жанрів народної поезії Гоголь ще з дитинства найбільше любив казку і пісню. «Моя радость, жизнь моя — песни! Как я вас люблю»,— писав він якось своєму приятелеві Михайлові Максимовичу. Сам Гоголь все життя записував українські народні пісні, склав великі рукописні збірки, з нетерпінням очікував виходу нових публікацій. Він дружив із багатьма збирачами українського фольклору. Ще 1826 року, навчаючись у Ніжині, Гоголь завів «Книгу всякой всячины» (490 стор.), куди заносив не тільки нові пісні, а й художні образи, фразеологічні звороти української мови, так би мовити будівельний матеріал, готові фрески, якими рясно розцвічені сторінки його «малоросійських повістей». З цього приводу російський вчений, який не визнавав української мови, Олексій Соболевський твердив, що ранні твори Гоголя ближчі до народнопоетичної творчості, ніж до прозового роману у традиційному розумінні цього слова. Саме таку методологію написання художніх творів бачимо на прикладі творчості Григорія Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка та інших. В їх творах також існує народний оповідач-автор подібний до Рудого Панька. Цього методу дотримувався і видатний сучасний письменник Григір Тютюнник, який любив повторювати, що українську літературу не треба творити, її необхідно тільки вміти записувати.

Гоголь також був добре обізнаний із давньою і новою українською літературою, літописами, різними джерелами, працями чужоземців про Україну. Як історик він цікавився минулим козацького війська і питаннями всесвітньої історії, яка без народнопоетичної творчості видавалась йому сухою, в'ялою, без народної душі.

Під цим кутом зору ми будемо шукати й розглядати джерела першого поетичного шедевру Шевченка, на основі якого виникла знаменита пісня «Реве та стогне Дніпр широкий».

Ярослав ДЗИРА

Київ

(Закінчення в наступному номері)

ДОСЛІДНИК НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ ПОДІЛЛЯ

Ім'я Густава Вальдемаровича Брілінга — засновника Вінницького краєзнавчого музею, етнографа, пристрасного збирача і охоронця пам'яток історії та культури — маловідоме широким колам громадськості. З одного боку, це стало наслідком штучного замовчування його досліджень у період сталінщини, і за інерцією, в наступні роки. З другого, — цей фанатично відданий улюбленій справі краєзнавець залишив мало друкованих праць. Як він сам зазначав, «організаційна робота моя стільки відбирає часу, що для літературного оброблення матеріалів у мене часу не залишається» [1]. Незважаючи на це, Г. В. Брілінг є однією з найпримітніших постатей у подільському краєзнавстві 20-х років. Своєю самовідданою працею на терені дослідження народної культури Поділля він заслужив вдячність нащадків.

[1] ЦДАЖР УРСР.— Ф. 166, оп. 12, спр. 832.— Арк. 1—2.

Г. В. Брілінг народився 1867 р. в родині обрусілих німців, що проживала в м. Борисові Мінської губернії. Його батько — вчитель гімназії, а згодом землемір-таксатор — зумів прищепити синові повагу до знань, гарний мистецький смак та незгасаючий потяг до прекрасного. Добре володіючи німецькою мовою, він все ж рідною вважав російську, одночасно вільно користувався також українською та польською мовами [2].

Здобувши середню освіту в Немирівській гімназії, яку він закінчив 1888 року, Густав Брілінг без особливих труднощів вступив до природничого відділення математичного факультету Київського університету. Але вже перший рік студій показав невідповідність навчальної програми особистим уподобанням студента — він перейшов на юридичний факультет. Одночасно, як вільний слухач, почав відвідувати Київську малювальну школу М. І. Мурашка, виявивши неабиякі здібності [3]. За деякими даними, серед найкращих учнів школи Г. В. Брілінг брав участь у розписі Володимирського собору під керівництвом таких уславлених майстрів пензля як Васнецов і Нестеров [4].

По закінченні університету в 1893 р. Густав Вольдемарович деякий час працював у судових установах Костроми, Варнавина, Плеса, виконуючи обов'язки слідчого судді та члена окружного суду. Незважаючи на значну завантаженість службовими обов'язками, він знаходить час самостійно продовжити вивчення теорії та історії мистецтва, зробивши свій вибір на користь народного декоративно-прикладного мистецтва. Саме на Костромщині Г. В. Брілінг зробив перші кроки у збиранні та колекціонуванні, на практиці прилучившись до музейної праці. «Увесь час служби зацікавлення до мистецтва не покидало мене, — писав він пізніше в своїй автобіографії. — Коли був слідчим суддею в Костромській губернії, збирав етнографічні матеріали (медв'янишні дошки, набійку, кераміку, різьбу по дереву), кореспондував з археологічним комітетом при Костромському дворянському депутатському зібранні, куди надіслав чимало зразків різьби по дереву, набійки, рисунків селянських хат. Одночасно колекціонував кераміку, бронзу, мініатюру» [5].

Під час революційних подій 1905—1907 рр., захоплений їх романтикою і розмахом, протягом трьох років читає для робітників та широкої громадськості лекції з політичної економії. Це спричинило до ускладнень по службі — внаслідок невдоволення прокурорського нагляду його суспільною активністю Г. В. Брілінг у 1907 р. мусив переїхати на Поділля, де оселився у Вінниці. Тут з 1909 року він працював слідчим суддею та почесним мировим суддею, одночасно викладаючи основи права в реальному училищі.

У Вінниці захоплення Г. В. Брілінга вивченням та збиранням творів мистецтва дістало подальший розвиток. Цьому значною мірою сприяла наявність у місті групи збирачів старожитностей та антикваріату, з якими він швидко налагодив тісний контакт. Особливо дружні стосунки встановилися у Густава Вольдемаровича з тонким знавцем мистецтва і пристрасною колекціонеркою, володаркою Немирівського палацу княжною М. Г. Щербатовою (уродженою Строгановою), з якою він був знайомий ще з часів навчання у гімназії, та місцевим художником В. О. Кореневим. До кола знайомих Брілінга входили також О. С. Андреєв, О. С. Білик, К. М. Венгер, Г. І. Гур'єв, Д. Ф. Грепачевський, Д. І. Кротков, В. І. Сильвестров — люди різні за професіями, але об'єднані спільним захопленням і любов'ю до старовини і мистецтва. У Вінниці збиранню він присвячував увесь свій вільний час.

Переведення в 1914 р. на роботу у Лубенський окружний суд на Полтавщину, де Брілінгу довелося працювати до 1919 р., не позначилося на головній справі його життя. Тут він продовжує активно займатися колекціонуванням зразків народної творчості, укомплек-

[2] *Там же.*— Арк. 1, 3.
[3] *Там же.*— Арк. 3.
[4] *Кароєва Л.* Із туману холодного минулого // Україна.— 1989.— № 28.— С. 8.
[5] ЦДАЖР УРСР.— Ф. 166, оп. 12, спр. 832.—Арк. 3.

тувавши велику збірку килимів, плахт, рушників, яку згодом привіз до Вінниці.

Революційні події 1917 р.—повалення царату та Тимчасового уряду — викликали до життя могутнє піднесення культурно-просвітницької роботи на Україні. Характерною прикметою того часу стало масове виникнення музеїв, що засновувалися як у губернських, так і в повітових центрах. Більш активно цей процес проходив на територіях, контрольованих владою, яка надавала їм хоч мінімальну фінансову та матеріально-технічну підтримку.

Ідея створення музею запанувала і серед вінницької громадськості. Вона була втілена 1919 року Г. В. Брілінгом та В. О. Кореневим. Сам Густав Вольдемарович так згадував про цю подію: «У Вінниці, де жила моя сім'я, я відновив знайомство з художником В. О. Кореневим, який запропонував мені допомогти йому заснувати у Вінниці музей; я з радістю погодився, оскільки цю роботу знав і любив з юних літ. Музей почали улаштовувати у трикімнатній квартирі Коренева. Сприяв цій роботі інспектор наробразу Павло Іванович Ординський, який призначив Коренева замом, а мене помом. Іншими співробітниками виявилися колишній судовий слідчий Д. Ф. Грепачевський, А. С. Урбанський та якийсь інженер Подлевський»[6]. Точна дата заснування музею невідома. Орієнтовно вона має припадати на квітень-травень 1919 року.

Перші кроки музею були зроблені у тяжкий час. Умови громадянської війни, калейдоскопічна зміна влади та загальна розруха і зубожіння населення мало сприяли його плідній роботі. Не витримавши напруженої обстановки, більшість працівників Вінницького народного музею (так він спершу називався), включаючи В. О. Коренєва, залишили місто. В грудні 1919 р. на зібранні членів місцевого товариства охорони пам'яток мистецтва і старовини Г. В. Брілінга було обрано директором музею[7]. На нього лягла велика відповідальність за збереження зібраних скарбів — над ними постійно тяжіла загроза реквізицій. Зокрема, під час перебування у Вінниці уряду УНР, один з ад'ютантів Петлюри забрав значну частину експонатів для оформлення резиденції голови Директорії, яка розташувалася у колишньому будинку фабриканта Львовича. Тоді під час чергової зміни влади Густаву Вольдемаровичу за допомогою синів Валентина і Георгія вдалося вночі таємно перенести згадані історико-художні цінності назад до музею[8]. Але значно трагічніші наслідки мало «господарювання» у Вінниці білополяків. До музею була приставлена озброєна варта, а в його канцелярії оселився «пан поручик», який почав з того, що вкрав ящик із старовинними дуельними пістолетами. Господарем музею став колишній п'ятничанський магнат граф Грохольський, який поводився надзвичайно брутально: навіть Г. В. Брілінга впускав до музею лише з особливого дозволу. Втікаючи з Вінниці під ударами радянських військ, поляки забрали з собою зібрані експонати. Особливо відзначився при цьому сам Грохольський[9].

Отже, роботу по збиранню та охороні пам'яток довелося починати з самого початку. Та Г. В. Брілінг не впав у розпач і зробив єдино правильний вибір. «Після втечі поляків я із залишків улаштував новий музей: важливим було врятувати ідею музею».— згадував він згодом[10].

Одним з джерел комплектації фондів стали пам'ятки старовини та мистецтва, які можна було зібрати у покинутих поміщицьких маєтках та серед населення. Допомогу музейникам у цій справі назвали місцеві органи влади. В державному архіві Вінницької області зберігаються оригінали численних телеграм, рішень та розпоряджень губернського і повітових органів самоврядування, у яких йдеться про необхідність

[6] Архів УКДБ УРСР.— Спр. 60830.— Ф. П.— Арк. 9.
[7] *Там же.*— Арк. 12.
[8] *Кароєва Л.* Назв. праця.— С. 9.
[9] ЦДАЖР УРСР.— Ф. 166, оп. 12, спр. 832.— Арк. 1 зв.; Архів УКДБ УРСР.— Спр. 60830.— Ф. П.— Арк. 13.
[10] Архів УКДБ УРСР.— Спр. 60830.— Ф. П.— Арк. 13.

«взяти на облік всі культурні цінності у поміщицьких садибах» та «спільно з місцевими вчителями і культурними освіченими особами їх місцевостей вжити заходів, щоб були негайно проведені всі заходи для охорони всіх книг, малюнків і цінних пам'яток мистецтва, розібраних свого часу населенням із складу колишніх поміщицьких садиб, бібліотек, і взагалі будинків» [11]. Зокрема, лише в м. Соболівна Гайсинського повіту була знайдена та взята на державний облік і під охорону колекція Г. Ф. Ольшанського, яку не встигли вивезти поляки (все вже було запаковано в ящики). За складеним тоді актом, вона включала зібрання старовинного фарфору XVIII — середини XIX ст. з 308 предметів, бібліотеку, що нараховувала 704 книжки XVI — поч. XIX ст., збірку з 918 творів мистецтва XVIII — середини XIX ст., зразки меблів [12].

Але жорстока криза, що охопила практично всі сторони життя країни від політичного до соціально-економічного, перекреслила плани музейників. Установи народної освіти були переведені на місцевий бюджет (навіть постало питання про їх існування виключно на госпрозрахункових засадах), асигнування на утримання музеїв та охорону пам'яток були різко скорочені. В січні 1921 р. відомий вчений академік Ф. І. Шмідт з гіркотою констатував «загальну байдужість до пам'яток мистецтва і старовини».

За таких умов чимало музейних працівників мусили шукати додаткових джерел хоча б для мінімального забезпечення свого існування. От і Г. В. Брілінг переходить на посаду рядового працівника музею, щоб мати змогу зайнятися підробітками. «Голод змусив мене піти з музею та шукати порятунку в «Арі», у якій я пропрацював до лютого 1923 року, коли «Ара» закрилася. Не полишав я роботи і в музеї, та бував там дуже рідко», — так характеризував він цей важкий період [13]. Іншим разом з цього приводу Густав Вольдемарович відзначав: «Тяжкі умови праці перших років (1919—1922) відомі усім, хто працював у нашій галузі» [14].

Але і в цей час Г. В. Брілінг з готовністю відгукується на будь-які ініціативи, скеровані на збереження історичних та художніх цінностей. Його прізвище зустрічається у переліку членів губернського комітету охорони пам'яток мистецтва, старовини та природи, що був організований 3 березня 1922 р. за ініціативою рекомендованого на роботу до Вінницького інституту народної освіти співробітника історико-філологічного відділу ВУАн етнографа В. А. Камінського [15]. На жаль, не встигнувши досягти реальних результатів, комітет припинив існування в зв'язку з реорганізацією всієї справи пам'яткоохоронної роботи в республіці. За затвердженим 1922 року Кодексом законів про народну освіту УРСР вона покладалася на музейні установи [16].

Та музеї Подільської губернії об'єктивно ще не могли забезпечити контроль за охороною пам'яток. З одного боку, їх було всього 3 (Вінницький історико-побутовий музей. Кам'янецькі історико-природничий та історико-археологічний) при незначній кількості співробітників (2—3 в одному). І їх бюджет не давав змоги навіть забезпечити збереження того, що в них вже було зібрано. З другого боку, значення і завдання музеїв як хранителів старовини та творів мистецтва фактично ігнорувалися органами влади. Наприклад, при проведенні в 1922 р. кампанії по вилученню церковних цінностей Подільський губвиконком всупереч вимогам РНК УРСР та Наркомосвіти республіки не включив до губернської комісії та місцевих «трійок» жодного музейного працівника. В результаті у звіті про їх роботу самовпевнено заявлялося, що серед

[11] Державний архів Вінницької області.— Ф. Р.—3737, оп. 1, спр. 1.— Арк. 4; Ф. Р—907, оп. 1, спр. 8.— Арк. 69 (Далі — ДАВО).

[12] *Там же.* Ф. Р — 925, оп. 2, спр. 1.— Арк. 137—142.

[13] Архів УКДБ УРСР.— Спр. 60830.— Ф. П.— Арк. 13 зв.

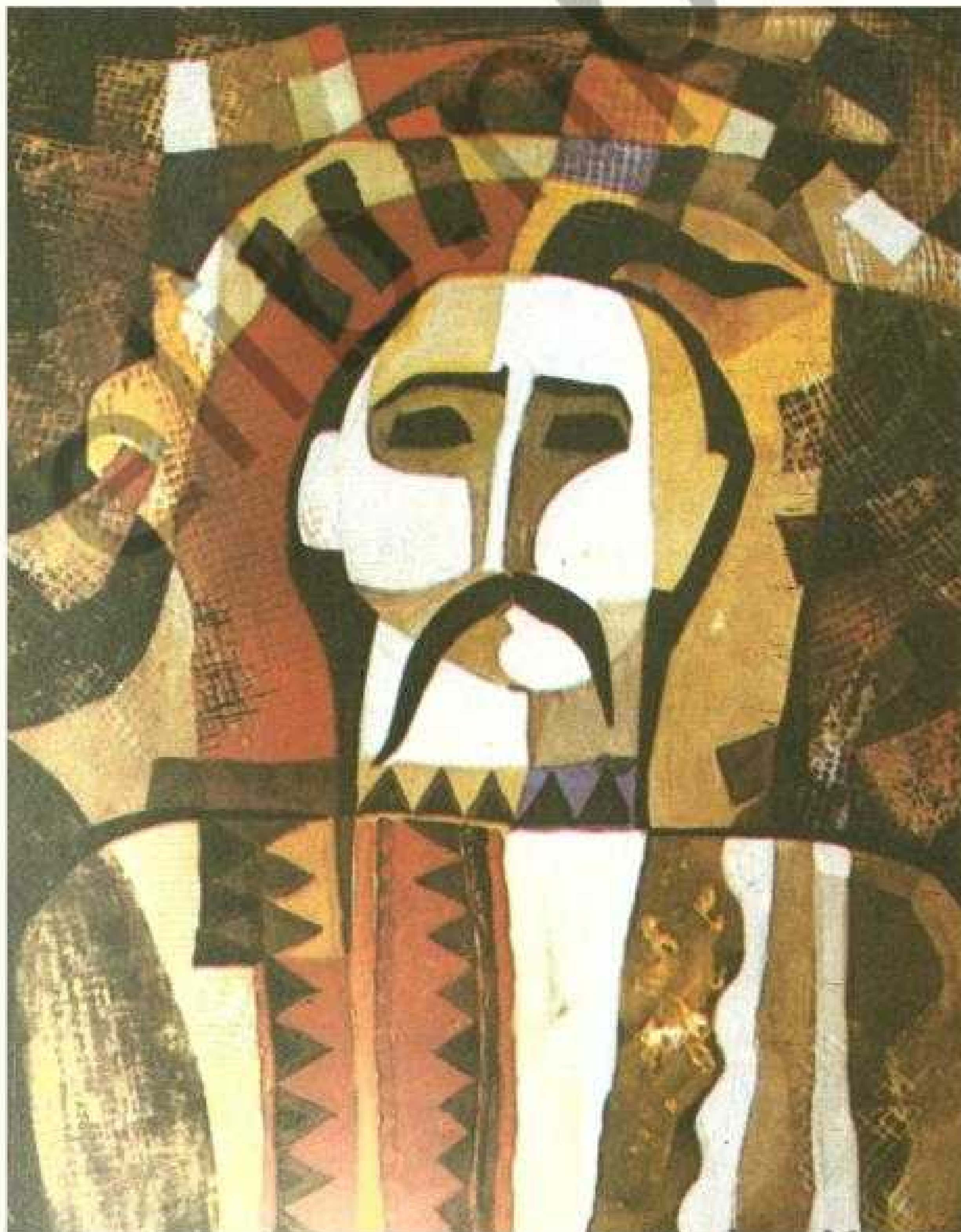
[14] ЦДАЖР УРСР.— Ф. 166, оп. 12, спр. 832.— Арк. 3 зв.

[15] ДАВО.— Ф. Р—254, оп. 1, спр. 279.— Арк. 14—16; Ф. П—2625, оп. 3, спр. 2.— Арк. 21 зв.

[16] ЗУ УРСР.— 1922.— № 49.— Ст. 729.

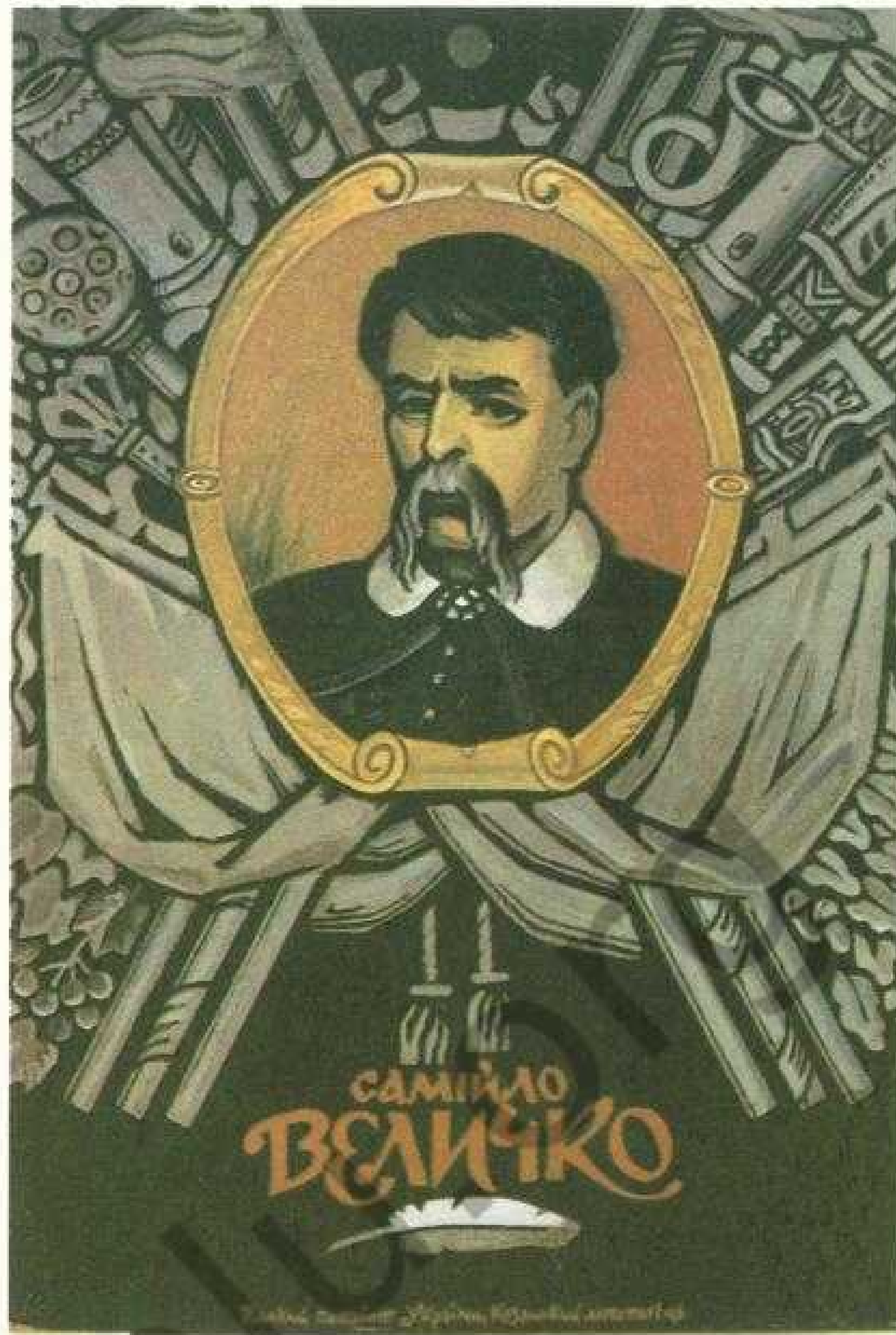
В. Шостя.
Іван Мазепа.
Гуаш.
Київ. 1991.

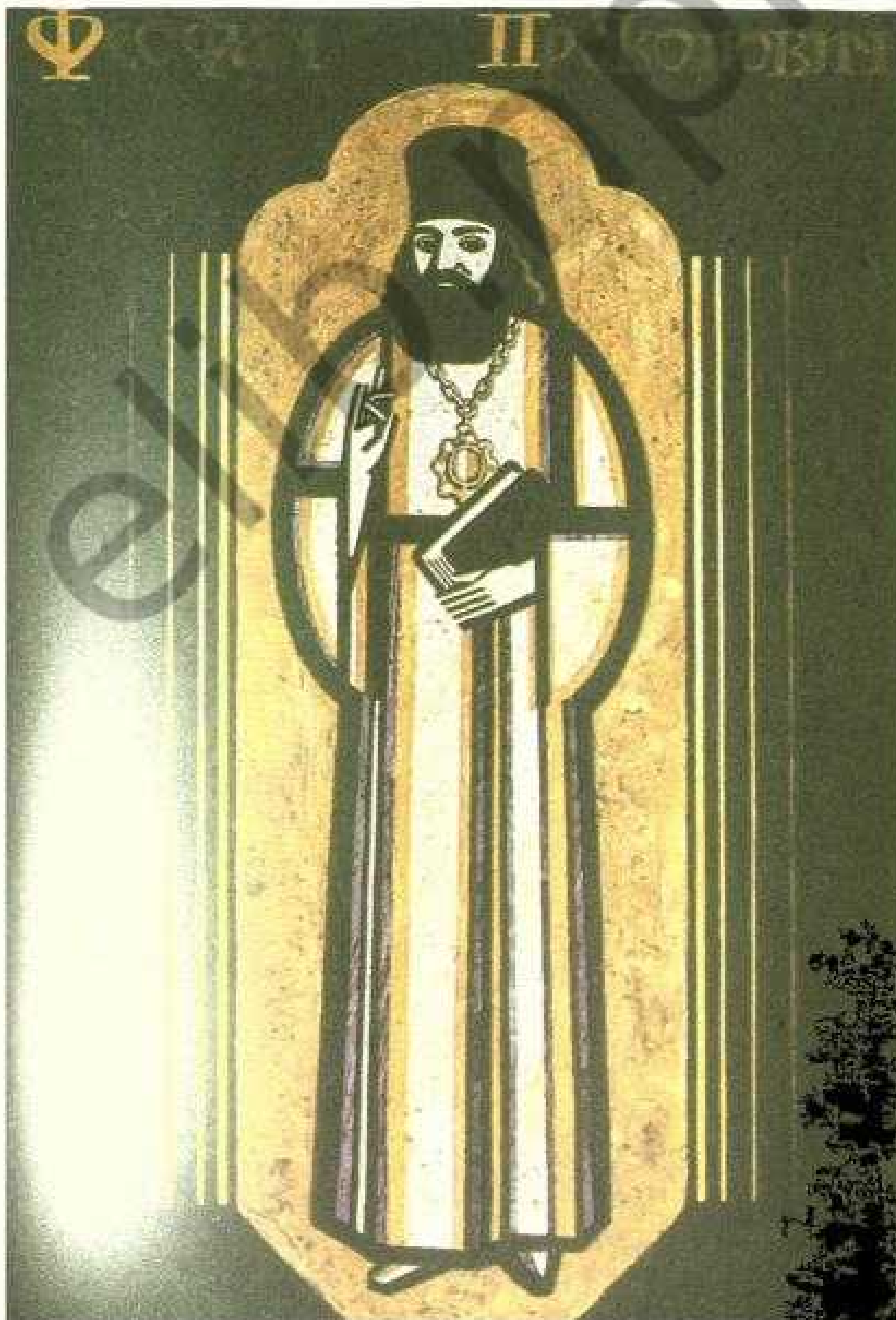




Р. Саєнко.
Іван Нечай.
Гуаш.
Київ. 1991.

В. Гавриленко.
Самійло Величко.
Гуаш.
Київ. 1991.





В. Шостя.
Феофан Прокопович.
Гуаш.
Київ. 1991.

тисяч виробів із срібла загальною вагою біля 130 пудів (понад 2 тонни!), вилучених з 1048 церков, 81 костьола, 188 синагог та 22 монастирів, «цінностей для музеїв не виявлено». Хоча, наприклад, серед отриманих з Літинського повіту речей згадується золотий хрест, прикрашений 20 рубінами [17].

Знову очоливши Вінницький історико-побутовий музей, Г. В. Брілінг почав докладати максимум зусиль, щоб докорінно виправити становище. Він майже не виходить з кабінетів керівників губнаросвіти та губвиконкому, намагаючись переконати їх у необхідності збереження пам'яток, раз у раз пропонуючи конкретні програми, що мали б реалізувати це завдання. В січні 1923 р. Густав Вольдемарович направляє до губвиконкому проект постанови «Про охорону пам'яток старовини та мистецтва», підкреслюючи у супровідній записці, що «справа охорони пам'яток старовини і мистецтва є в цей момент предметом особливого піклування з боку радянської влади» [18]. Півтора року він боровся за її затвердження — лише 25 вересня 1924 р. постанова була прийнята під назвою «Про охорону пам'яток революційного минулого, старовини, мистецтва і природи». Нею заборонялися самочинні археологічні розкопки та шукання скарбів на території губернії, відзначалося, що «окремі предмети старовини і мистецтва (ікони, картини, посуд та знаряддя, тканини, вишивки, стародруки, рукописи, меблі тощо), виявлені в монастирях, церквах, костьолах, синагогах, або випадково знайдені в землі чи де-інде як нічиї речі, повинні бути негайно передані до музею Поділля». Усі цивільні, військові й церковні будинки та будівлі, збудовані до 1800 р., могли бути зруйнованими, перенесеними на інше місце, перебудованими чи ремонтованими в цілому або частково лише з дозволу губполітосвіти Поділля. При цьому місцеві органи влади зобов'язувалися вжити особливих заходів щодо збереження таких пам'яток, як будинок декабриста Пестеля в Тульчині, замок, залишки кріпосних укріплень та інші старовинні будівлі Кам'янця, залишки фортеці у Хмільнику, історико-архітектурний комплекс «Старі Мури» і садиба М. М. Коцюбинського у Вінниці. З метою проведення обліку пам'яток райвиконкоми повинні були у найкоротші терміни скласти їх детальні реєстри [19].

В цей же час Г. В. Брілінг зкомплектував підбірку декретів, циркулярів та інструкцій, виданих з перших років радянської влади в РРФСР та УРСР по охороні архівів, пам'яток мистецтва та старовини і звернувся до губполітпросвіти, щоб «оголосити їх для широкого оповіщення населення» [20]. В 1925 р. за завданням Вінницького окрвиконкому він опрацьовує детальну інструкцію щодо охоронних заходів, виступає на нараді окружних інспекторів політосвіти і завідуючих сільбудами, де також визнано необхідним «взяти твердий курс на місцях на охорону пам'яток старовини» [21].

З метою популяризації пам'ятоохоронних ідей та роз'яснення завдань цього важливого напряму розвитку вітчизняної культури Г. В. Брілінг неодноразово виступає в місцевій пресі. Зокрема, в 1926 р. в газеті «Червоний край» вміщено його заклик «Охороняймо пам'ятники старовини», в якому писалося: «Старовинні гроші, картини, меблі, речі хатнього вжитку, давні книги, документи, накази за часів козаччини, кріпацтва тощо будучи в музеї дадуть користь для науки. Також треба оберігати й старовинні могили скіфських та козацьких часів та пам'ятники природи. А чи мало хіба старовинних будівель, що мають історичне або мистецьке значення, руйнується без догляду? І за них наш обов'язок подбати» [22].

[17] ДАВО.— Ф. Р—925, оп. 1, спр. 879.— Арк. 2, 6.
[18] *Там же.*— Ф. Р—254, оп. 1, спр. 64.— Арк. 302.
[19] ДАВО.— Ф Р—254, оп. 1, спр. 64.— Арк. 552—552 зв.
[20] *Там же.*— Спр. 18.— Арк. 14—40.
[21] *Там же.*— Спр. 822.— Арк. 16—18 зв.; Ф. Р—256, оп. 1, спр. 696.— Арк. 17—17 зв.
[22] *Там же.*— Ф. Р—256, оп. 1, спр. 704.— Арк. 282.

В 1927 р. Наркомосвіти УРСР та Український комітет охорони пам'яток культури затвердили реєстр пам'яток республіканського та місцевого значення Вінницької округи, складений Г. В. Брілінгом. Ця робота проводилась в умовах тиску з боку окрвиконкому, який намагався зробити даний перелік якомога коротшим — щоб на місцевий бюджет не припадав додатковий тягар. Як наслідок, до реєстру були внесені лише 5 пам'яток, розташованих переважно у самій Вінниці та її околицях, т. зв. «Мури» — залишки оборонного комплексу, що об'єднував домініканський та ієзуїтський монастирі XVII—XVIII ст.; церкву-усипальницю М. І. Пирогова; Миколаївську дерев'яну церкву XVIII ст.; костьол та синагогу XVIII ст. в с. Яланці Бершадського району [23]. Два роки по тому до них додалися дві братські могили борців за Владу Рад та будинок-музей М. М. Коцюбинського (всі у Вінниці) [24].

Архівні матеріали переконливо свідчать, що протягом 20-х років, незважаючи на деякі позитивні зрушення в справі охорони пам'яток, в цілому вона залишалася неналагодженою. Не реалізованими виявилися плани порайонного обліку і фотофіксації всіх пам'ятних місць і споруд, старожитностей. Справді свавільного характеру набули самочинні розкопки та розорювання археологічних об'єктів, на будівельні матеріали розпродувалися та розбиралися історичні та архітектурні пам'ятки. Утворився своєрідний розрив між наказами, постановами та рішеннями органів державної влади і їх практичними діями відносно збереження історико-культурної спадщини. За таких умов обмеженими були й можливості музею в цій справі. «Ми зовсім не виконуємо свого головного напряму — охорона та врятування пам'яток старовини і мистецтва» — самокритично констатував Г. В. Брілінг, оцінюючи його роботу [25].

У відчаї краєзнавець буквально бомбардує радянські установи доповідними записками про катастрофічний стан багатьох цінних реліквій. Зокрема, в одній з них, адресованій до інспектури політосвіти, вказуючи на пряме ігнорування на Поділлі постанов РНК УСРР та рішень губвиконкому, Густав Вольдемарович писав: «Все це гальмує здійснення охорони і надзвичайно загибельно відбивається на культурних пам'ятниках старовини, що гинуть по всій окрузі як від природних умов, так і від некультурності населення. З відомих мені пам'яток особливо постраждали будівлі XVIII ст. в П'ятничанах (б. Грохольського), Стрижевському (б. Грохольського), у Вороновиці (б. Можайського), в Янові (б. Халоневських). Крім того, в колишньому палаці Щербатової в Немирові псуються чудові меблі, скульптура, посуд» [26].

Вражає широта мислення Г. В. Брілінга, який чітко уявляв собі всю відповідальність сучасників перед нащадками за стан і втрати пам'яток. В одному із звернень до керівництва окрполітпросвітою він зазначав: «На нас лягає моральна відповідальність перед краєм за неприйняття належних заходів щодо врятування культурних цінностей» [27]. Заслуговує поваги і його сміливість: «Невже ж ті, кому довірено важливу справу, не піднесуться до розуміння всієї важливості її і відповідальності перед історією!» — писав Густав Вольдемарович іншого разу [28]. Та всі спроби Брілінга пробити стіну чиновничої байдужості не досягали мети.

Лише там, де справи хоч якоюсь мірою залежали особисто від цього, ревний хранитель старовини все ж міг бачити результати своєї праці. До них належало головне дітище його життя — Вінницький історико-побутовий музей. Знову очоливши його, Г. В. Брілінг застав непривабливу картину: «Протікає дах, скла у внутрішніх рамах немає. Електрика та водогін не діють. У випадку пожежі приміщення залишиться

[23] *Там же.*
[24] *Там же.*— Ф. 522, оп. 1, спр. 392.— Арк 4.
[25] *Там же.*— Ф. 254, оп. 1, спр. 645.— Арк. 172.
[26] *Там же.*— Ф. Р—256, оп. 1, спр. 704.— Арк. 126.
[27] ДАВО.— Ф. Р—256, оп. 1, спр. 704.— Арк. 126.
[28] *Там же. Ф.* Р—254, оп. 1, спр. 645.— Арк. 173.

без води... В штаті три чоловіка»[29]. Але, незважаючи на труднощі, протягом декількох років йому вдалося докорінно змінити становище. «Вибивши» хоч і мізерні кошти, Густав Вольдемарович організував капітальний ремонт будинку музею. Залучаючи таких, як і сам, ентузіастів, готових днями і ночами працювати в холодному, майже не опалюваному приміщенні, — Ю. Александровича, О. Андреєва, В. Сильвестрова — він проводив ретельний опис фондів, зміг налагодити реставрацію картин, виробів з фарфору, старовинних рукописів і книг. За спогадами сина Г. В. Брілінга Георгія, предметом особливої гордості батька була особисто винайдена ним оригінальна технологія оновлення подільських килимів[30].

Отримуючи мізерну платню в 31 крб. 50 коп., а згодом 50 крб. на місяць (для порівняння зазначимо, що секретар-друкарка окрнаросвіти отримувала 44 крб. на місяць), Густав Вольдемарович Брілінг фактично за свої кошти об'їздив усе Поділля, збираючи експонати для музею. Бар, Паладка, Кам'янець, Проскурів, Немирів — ці та багато інших старовинних населених пунктів краю постійно перебували в центрі його уваги. Обстеживши цілу низку церков, Брілінг значно поповнив фонди музею високохудожніми виробами давніх майстрів. Цікаву колекцію старих гончарських виробів вдалося йому привезти з Бару. Та особливою любов'ю у нього користувалося килимарство. В 1926—1927 рр. у Вінницькому історико-побутовому музеї вже налічувалося 2000 археологічних пам'яток, 3426 етнографічних експонатів, 652 твори образотворчого мистецтва, понад 100 одиниць старовинних меблів, близько тисячі книг та рукописів[31].

«За останніх років музей наш з випадкової збірки решток панського майна перетворився в установу, яка може пишатися своїми етнографічними збірками, які не зле характеризують мистецтво й побут подільського селянства, — з гордістю відзначав Г. В. Брілінг у своїй автобіографії для Наркомату освіти УСРР в 1927 р. — Моя робота (1926р.) по перевірці молитвенних будинків нашої округи утворила цікавий церковний відділ і дала чималу збірку подільських килимів, між якими є уніки у всеукраїнському масштабі»[32].

В 1928 р. директор музею розробив п'ятирічний план роботи по охороні пам'яток. Він передбачав організацію серії експедицій для збирання етнографічних матеріалів Подільського краю, проведення спільних з Всеукраїнським археологічним комітетом при ВУАН наукових розкопок, обстеження церковного майна, облік історичних пам'яток округи (будівель, фортець, городищ, валів, надгробків), фотофіксацію «характерних старих будівель по містечках Вінничини», вивчення творчості місцевого художника Яна (Івана) Засідателя, видання ілюстрованих альбомів подільських писанок, вишивок та килимів, інші заходи щодо вивчення і популяризації історико-культурних надбань краю[33].

Однак цим планам не судилося збутися. Вже наступного року на Україні почав розкручуватися кривавий маховик сталінських репресій. Процес СВУ за сфабрикованими звинуваченнями «У контрреволюційній змові» точно розрахованим ударом водночас вирвав з народу тисячі його найкращих синів — науковців, письменників, поетів. Тоді ж розгорнулася шалена кампанія по форсованому впровадженню у всі сфери життя «марксистської методології», що насправді мала за мету нав'язати суспільству вульгарно-соціологічні схеми сталінської концепції суспільного розвитку. В музеях вона проходила особливо активно, супроводжуючись боротьбою проти «речового фетишизму» та «захисників ста-

[29] *Кароєва Л.* Вказ. праця.— С. 9.
[30] *Там же.*
[31] *Кот С. Н.* Документы Государственного архива Винницкой области по истории охраны памятников за годы Советской власти // Памятники истории и культуры Винницкой области: Материалы к Своду памятников истории и культуры народов СССР по Украинской ССР.— Вып. 8.— К., 1990.— С. 17.
[32] ЦДАЖР УРСР.— Ф. 166, оп. 12, спр. 832.— Арк. 3 зв.
[33] ДАВО.— Ф. Р—2700, оп. 9, спр. 397.— Арк. 1.

рого мотлоху», «гробокопателів», як тоді охрещували дослідників і хранителів старовини.

Саме в цей час прізвище Брілінга починає фігурувати з епітетами «ідейно неправильний», «класово чужий», «ворожий». Невдовзі його усунули з посади завідуючого музеєм, перевівши на наукового співробітника. Але травля не припинялася. В 1933 р. Густава Вольдемаровича звинуватили у «шкідництві» за несвоєчасне виконання планового завдання по розробці чергової кон'юнктурної «паперової» експозиції, яких він принципово не визнавав [34]. Як виявилося згодом, це була прелюдія до відвертої розправи.

4 грудня 1938 р. прокуратура Вінницької області, розглянувши зібрані (а точніше сфабриковані) ДПУ матеріали про участь Г. В. Брілінга у міфічній «Українській Військовій організації» (УВО), дала дозвіл на його арешт та утримання під вартою. 9 грудня Брілінга було заарештовано. Під час обшуку з квартири 66-річного музейника вилучили пару старих військових тесаків, різне листування, фотокартки. Як речовий доказ у протоколі фігурував знайдений на горищі портфель з листуванням давнього його приятеля і колеги по музейній роботі О. Андреєва, раніше засудженого і висланого з Вінниці [35]. З цією ж метою були використані і старовинні крем'яні мушкети з фондів музею, які на думку слідчих більш ніж переконливо свідчили про наявність збройної змови.

Ознайомившись з абсурдними звинуваченнями у приналежності до «контрреволюційної організації, що мала завдання — підготовку збройного повстання та проведення шпигунсько-диверсійної розвідувальної роботи» [36], Брілінг рішуче відкидає їх, відмовляючись від дачі свідчень. Лише через місяць після перебування у Вінницькому ДОПРі слідчим вдалося вирвати його перше і єдине «объяснение». Можливо, ця поступка інквізиторам пов'язувалася з важким фізичним і моральним станом заарештованого — у слідчій справі зберігся витяг з протоколу огляду Г. В. Брілінга лікарською комісією 18 січня 1934 р., яка зробила висновок про загальний слабкий стан його здоров'я та хворобу серця» [37].

У своєму «Поясненні» досвідчений юрист підкреслював, «що в даному випадку має місце суддівська помилка або наговір з боку людей, які втратили сором і совість. В боротьбі з брехнею, — сама порядна людина може виявитися безсилою». Вимушений частково визнати свою «провину» і існування «контрреволюційного гуртка», Г. В. Брілінг так побудував свої свідчення, що не заплямував жодного із знайомих йому вінничан і не дав змоги слідству знайти в них суттєвих зачіпок. На завершення краєзнавець з гіркою гордістю зазначав: «Я залишався на роботі в музеї до дня мого арешту. Музей Вінницький створив своїми руками, помічників у мене не було. Результатом своєї роботи пишаюся: Вінницькому музею зможуть заздрити багато центральних музеїв». Про цю мою роботу все місто знає. Сотні тисяч слухачів пропустив я через цю школу культури. Про це досить! Осиротіло моє дітище!» [38].

Не маючи змоги притягти Брілінга до суду в справі «УВО», Вінницьке ДПУ все ж намагалося утримати жертву. В лютому 1934 р. починаються спроби підключити його до нової групової справи — т. зв. «жупанів-археологів», у зв'язку з чим термін перебування у в'язниці було подовжено. Лише 5 квітня 1934 р. «за браком даних» слідчу справу на Г. В. Брілінга було припинено, його випустили на волю [39].

Про повернення до музейної роботи годі було й думати. В цей час сім'я Брілінгів пережила злидні і нестатки. А в 1940 р. Густава Вольдемаровича знову заарештували. Цього разу підставою стали його мемуари, в яких йшлося не лише про заснування і роботу Вінницького му-

[34] *Там же.*— Ф. Р—2700, оп. 9, спр. 397.— Арк. 3.
[35] Архів УКДБ УРСР.— Ф. 60830.— Ф. П.— Арк. 1—3.
[36] *Там же.*— Арк. 6.
[37] *Там же.*— Арк. 33.
[38] *Там же.*— Арк. 14 зв.
[39] *Там же.*— Арк. 29, 30.

зею, а й про насильницьку колективізацію, викривлення юридичних норм, примітивний підхід до проблем народної освіти. П'ять років суворого режиму виявилися занадто тяжкою ношею для 73-річної людини. Її сліди загубилися десь по сталінських таборах. «Батька мого схопили вдень, коли я був на роботі... Пізніше дізнався, що помер він під час евакуації зі Старобільського табору кудись на північ», — згадував згодом син краєзнавця Валентин Брілінг [40].

Так завершилося життя великого патріота і громадянина, закоханого у минуле і сучасне Подільської землі, що стала йому рідною. За його нелегкою долею стоїть історичний шлях українського краєзнавства, в якому так тісно переплелися визначні здобутки і трагічні події.

28 серпня 1988 року рішенням Верховного Суду Української РСР Густава Вольдемаровича Брілінга посмертно реабілітовано.

Київ *Сергій КОТ*

[40] *Кароєва Л.* Вказ. праця.— С. 9.



Микола Костиря. Пейзаж. Картон, олія.



УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА

ВОЛОДИМИР ГНАТЮК І РУМУНСЬКА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Видатний український фольклорист, етнограф, організатор наукової діяльності, видавець і популяризатор української та слов'янських літератур, перекладач, публіцист і громадський діяч Володимир Гнатюк відіграв дуже велику роль у розвитку української культури взагалі. Найбільші його заслуги — у фольклористиці, де постать Гнатюка — явище унікальне, і то не лише в царині вивчення українського фольклору. Доказом широкого визнання авторитету вченого було його обрання членом найпрестижніших українських, російських та європейських академічних інституцій.

На міжнародне значення Гнатюкової наукової діяльності вперше звернув увагу Філарет Колесса 1929 року, вже після смерті вченого. Набагато ясніше і точніше окреслюється воно нині, коли усвідомлюємо виняткову наукову цінність Гнатюкового доробку в розвиткові європейської фольклористики взагалі.

Для румунської фольклористики праці Гнатюка особливо корисні тим, що зібрані в них матеріали походять із суміжних з румунськими, заселених українцями територій, починаючи з північно-східного українського карпатського регіону, продовжуючи північними та північно-західними регіонами і кінчаючи південно-західними, банатськими оселями, з яких кілька обстежених Гнатюком 1903 року поселень знаходяться в Румунії: Великий (Німецький) Перег, Надлак (Нодьлак), Семлак, Печка і ін. Для румунської фольклористики ці матеріали та наукові розвідки Гнатюка мають особливе значення. По-перше, вони бувають зразковою джерельною базою фольклористичних студій насамперед тому, що, незважаючи на мовний бар'єр (румунська і українська мови належать до зовсім відмінних лінгвістичних груп) між сусідніми румунськими та українськими народами здавна існувало постійне, інтенсивне та всебічне народне спілкування. Внаслідок цього — нині в розпорядження-



Володимир Гнатюк. Гравюра Миколи Стратілата. Київ. 1991.

ні румунських науковців є невичерпне багатство матеріалів, особливо корисних (інколи — незамінимих) для з'ясування фактів суто румунських фольклорних явищ, аспектів теорії й практики народної творчості. По-друге, незважаючи на той же мовний «бар'єр», між румунським та українським етносами помічається не мовна «замкнутість», а, навпаки, велика відкритість до рецепції та щедрого обміну культурними надбаннями. Це породило багатосторонню генетичну і типологічну спорідненість, факти якої, по-перше, допомагають в науковому «реконструюванні», фольклорних явищ загального, міжетнічного поширення, а, по-друге, відіграють пізнавальне значення, достовірно чи своєрідно відтворюючи картину того чи іншого аспекту життя одного народу в культурі сусідського і — навпаки.

Так сприймали значення Гнатюкового наукового доробку для румунської фольклористики — румунські вчені-славісти, яким українська мова була доступна або безпосередньо або через посередництво інших слов'янських мов. Зв'язки Гнатюка з румунською фольклористикою значною мірою сконкретизував своєю діяльністю відомий вчений (посмертно 1991 року обраний членом Румунської академії), професор Ясського університету Петру Караман (1898—1980). Спеціалізуючись у Польщі між 1925—1928 рр., Караман побував у Варшаві, Кракові та Львові. У Львівському університеті він вивчав українську етнографію у професора Адама Фішера, користувався науковим досвідом та порадами інших викладачів у зв'язку із написанням відомої своєї праці «Обряд колядування у слов'ян та румунів» (1933), у передмові до якої виражає свою вдячність між іншими й Іларіонові Свєнціцькому, праця якого «Різдво Христове в поході віків» з'явилась одночасно, розробляючи спільну з Карамановою роботою тему колядок. У Львові Караман дуже захопився працями Гнатюка завдяки їхній науковій авторитетності, ідейному багатству, незаперечній достовірності записів і, звичайно, хвилюючій ідентичності та подібності фактів обряду і поезії в румунів і українців.

Образ Гнатюка — незамінимого джерела, знавця, Гнатюка — невтомного трудівника, Гнатюка — наукового авторитету постає із сторінок Карамановых праць, з того, як він цитує Гнатюка та із, на жаль, надто «скупих», зате промовистих оцінок-характеристик. Так, наприклад, лише в першій частині румуномовного посмертного доповненого видання праці «Обряд колядування в румунів, слов'ян та інших народів» (Бухарест, 1973; праця — результат зіставлення знайденого в сімейному архіві румунського рукопису автора і перекладу з польського видання 1933 року) з усіх 1098 посилань до джерел, 93 рази Караман посилається на Гнатюка як єдиного джерела, а інші 50 разів Гнатюкові праці цитовано поряд з іншими. Одні з найцікавіших і ніде інде не зустрінутих фактів обряду та поезії, списаних у посмертно надрукованій праці Карамана «Земля і вода» (Бухарест, 1984) наводяться з праці Гнатюка «Похоронні звичаї й обряди» (1912). «Скупо», але з неприхованим захопленням від сподіваної «знахідки» «вкраплює» Караман у свій аналіз колядок оцінку незвичайної скрупульозності Гнатюка: «Хоча в *Україні* збирачі не звертають увагу на колядки померлим, нам все-таки пощастило («попасти» на такі факти — *І. Р.*) **завдяки двом дуже серйозним збирачам фольклорних матеріалів, Гнатюкові і Шухевичу,** (підкреслення наше — *І. Р.*) і знайти в їхніх збірниках достатньо репрезентований даний вид пісень, картину яких таким чином можна доповнити наведеними в них мотивами та рядом інших обрядових подробиць, що супроводжують лише колядки померлим». Так же «скупо» вкраплено в текст уже згадуваної праці «Земля і вода» характеристику Гнатюка як видатного вченого. Говорячи про фольклорні джерела писаної байки, Караман у примітках до праці посилається на науковий авторитет Гнатюка як на здобуту істину, пишучи: «Дивись цікаву передмову «Переднє слово» видатного українського фольклориста Володимира Гнатюка (підр. н. — *І. Р.*), його багату збірку звіриного епосу «Українські народні байки». Напевно, завдяки, великою мірою

Гнатюкові в світосприйманні Карамана Львів залишився містом-надією при наукових пошуках. У листі до румунського літературознавця Г. Т. Кіріляну від 22 листопада 1958 року Караман пише з Ясс: «...побачивши, що шановна Академія РНР не зволила вислати мені книги, я звернувсь до закордону... до Праги... Потім звернувсь і до Львова, звідки теж одержав замовлені мною книги» [1]. Світлу пам'ять про Львів та про Володимира Гнатюка Петру Караман шанобливо зберігав протягом усього свого життя. В цьому я переконався 1970 року. Вирішивши писати свою докторську дисертацію теж про колядки, я зразу поїхав до Ясс, щоб особисто поговорити з усіма визнаним авторитетом з цієї теми. Прочитав та законспектував велику польськомовну працю Карамана і майже цілий місяць сподівався зустрінути в університетській бібліотеці «африканського лева», як із захопленням нарекли Карамана через його зовнішність та виняткову категоричність, строгість, вимогливість і наукову «скалину недоторканість». «Лев» так і не з'являвся, бо в той час він позичав книги... цілим кошиком і повертав їх аж після остаточного прочитання усіх позичених. Хоча мене попереджали ясські друзі про всякі несподіванки в поведінці Карамана, я не міг не навідатись до нього додому. Бачу — старий кістлявий професор ще надто хвацько підмітає випалу вночі порошу. Вітаючись румунською, рекомендуюсь — «з Бухаресту». «Лев» строго нахмурився і «застиг», наче давньогрецька маска — символ драми. Я додаю: «З кафедри славістики». «Левине» обличчя зразу «розквітає» усмішкою, випромінюючи теплий сколих душі, і я чую: «Pan mowi po polsku». «Ні, по-українському»,— відповідаю я. «Ну, то прошу Вас до хати»,— промовляє веселим тоном Караман і уводить мене як рідного у свій одноповерховий дім, садовить за обід разом з ріднею, пригощає знаменитим ясським вином, потім запрошує до «себе», тобто в робочий кабінет — простору кімнату, стіни якої покриті суцільною бібліотекою, одне тільки вікно зориться. Наша розмова затяглась ціле післяобіддя — аж до пізньої ночі. Як тільки зайшла мова про Гнатюка, в Карамана стали вповні відчутніми в голосі — і повага, і подив, і захоплення Гнатюковою працею, особлива теплота розповіді. Дуже шкодував Караман, що в силу обставин не мав можливостей більше спілкуватись з українським вченим: «Гнатюк був хворим, і мені дозволили тільки пару хвилин перемовитись, щоб не втомлювати його».

Праці Гнатюка для Карамана були настільними. За їх допомогою він не те що проводив типологічні паралелі, а часто підкреслював «велике число безперечних ідентичностей (тотожностей) в румунів та українців», що вповні відповідає фольклорній дійсності. Зібрані Гнатюком матеріали привели Карамана до твердого переконання, що, як писав він, «в обряді колядування, може, більше, ніж деінде, маємо настільки наявні докази спільності, що вивчати колядки окремо, тільки в румунів або тільки в слов'ян — просто неможливо». Більше того, і в цьому полягає якраз велике значення Гнатюкових праць для румунської фольклористики, після накреслення загальної типологічної картини того чи іншого явища Караман приступає до деталізації викладу ідейно-мотивно-образного репертуару, черпаючи докази-факти із збірників Гнатюка та Шухевича, рідше — із збірників Головацького, Чубинського, Грінченка, Малинки, а то посилаючись і на авторитет Франка. Інколи подібні докази деталізують навіть те чи інше румунське фольклорне явище, мислиме автором як вповні тотожнє в українським, але для якого в румунських матеріалах, крім логічно-дедуктивних підтверджень, Карамановi не вдалось знайти і фактів побуту чи поезії.

Грунтовно «допоміг» Карамановi Гнатюк у виявленні та науковому окресленні спільного типу колядування в українців, румунів та болгар. Особливо корисним видався наведений Гнатюком опис колядування в гуцулів, зроблений колись Шекериком. При відтворенні детального

[1] *Kikileanu G.* Corespondentă, Editura Minerwa, Bucuresti, 1977.— С. 401.

розгортання усіх моментів обряду, їх специфічних назв, назв відповідних колядок, їхньої тематики і обрядових функцій і т. д. — у всьому «виручає» Гнатюк, а вже поряд з ним цитовано то одного, то іншого автора, того чи іншого народу.

До рукописної спадщини Карамана належить і велика праця «Давня українська народна пісня про Штефана Воєводу і причетні до неї мовно-етнографічні питання» (400 сторінок), яку автор вважав працею свого життя, але не встиг докінчити її, текст рукопису обривається на останньому недописаному реченні. Її опрацювала і підготувала до друку шановна Магдалина Куцюк, і праця «жде» своєї черги вже кілька років у видавництві. Її можна вважати за справжній монумент українській діалектології та Гнатюкові, бо Караман послідовно використовує його записи, що відзначаються максимальною фонетичною достовірністю.

Завдяки працям Гнатюка, Шухевича, Головацького, Чубинського й ін. Караман першим в румунській фольклористиці вивчив багату й своєрідну українську культуру карпатського регіону (гуцульську) і першим окреслив її «відкритість» до рецепції та співвідношення з румунською. У рецензії на один з художніх творів С. Вінценза 1936 року він писав: «В сьогоднішніх гуцулах вбачаємо одну з останніх іпостасей древніх місцевих жителів» (Карпат — *І. Р.*), які з точки зору «антропологічної й етнографічної типології, як і з мовної мають дуже багато спільного з румунами». «З усіх точок зору — природи, як і людського» життя, нею охопленого, — гуцульська зона буває прямим наслідуванням, вірніше, продовженням Румунських Карпат, де навіть мовна різниця не в силі була викопати пропасть» [2]. Гуцульська тематика займала велике місце в науковій діяльності Карамана, в його університетських лекціях. З цією метою він підготував навіть «Курс гуцульської етнографії та мови», рукопис якого, за свідченнями біографів Карамана, на жаль, загубився в нез'ясованих обставинах повернення вченого 1945 року з евакуації [3]. Після надрукування всієї рукописної спадщини Карамана значно доповниться картина співвідношень, по-перше, румунської та української фольклористичних дисциплін, а, по-друге, як пише сучасний словесник Йордан Датку, вповні виявиться постать Карамана «як дослідника фольклору інших народів, українського фольклору, слов'янського» [4].

Високо оцінював внесок Гнатюка в збагачення фольклористики професор Бухарестського університету, недавній авторитетний директор Інституту фольклору Михай Поп, якому нині за вісімдесят. В молодості він спеціалізувався в Німеччині, у Чехословаччині та Польщі. При аналізі синкретичного характеру колядування, магічної ролі обрядових танців Поп у своїх університетських лекціях базувався на даних з наведеного Гнатюком Шекерикового опису гуцульського колядування, тобто використовував матеріали Гнатюка в «реконструюванні» первинного вигляду та функцій зимової обрядовості взагалі, збагачуючи румунську фольклористику невідомими інформаціями про ритуальні дійства.

Не оминав увагою Гнатюка інший професор Бухарестського університету — Йон Константін Кіцімія, видатний дослідник давньої літератури, фольклорист-компаративіст, авторитетний полоніст. Користь Гнатюкових праць для румунської фольклористики аж ніяк не «вичерпано» досі сказаним. В міру поборення румунськими фольклористами мовного «бар'єру» (лише я один знаю — скільки це їх «зав'язує» і скільки вони хотіли б «почерпнути» з україністичних збірників, передусім Гнатюкових) дослідження Карамана, Попа, Кіцімії і ін. слід продовжувати і поглиблювати. В галузі дослідження колядування, наприклад, слід

[2] *Petru Caraman.* **Frescă Hutulă** «Insemnări iesene», anul V, vol. XIII, nr. 3, стор. 497—519.
[3] *Idem.* **Literatură pupulară.** Antologie, introducere, note, indici şi glosar de Ion H. Ciubotaru, «Caietele Arhivei de folclor», III, Iaşi, 1982, стор. XXXV.
[4] *Ibidem.* **Studii defolclor I**, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, стор. 5.

вповні виявити усю послідовність величального обряду та багатства величальної поезії. Спочатку слід би укласти детальні студії про типологію та зональне поширення типів колядок в кожному народу цієї зони, провести грунтовні музикознавчі студії, вивчити національні семіотико-знакові системи та способи поетичного моделювання «знаків», а вже аж потім приступити до спроб «фронтальної» міжетнічної «синхронізації» аналізованих Караманом явищ, як і багато ним не аналізованих або не помічених чи помилково сприйнятих.

Значення праць Гнатюка для розвитку румунської фольклористики на цьому не обмежується. Гнатюк — чи не єдине іноземне цінне «джерело» для вивчення румунського опришківства та опришківського фольклору і його взаємовпливів насамперед з українським[5], його роботи значно можуть допомогти у вивченні народної прози, пареміології, демонології.

Україномовна фольклористика з Румунії намагається сприйняти Гнатюкові здійснення[6] «синхронізувати» діяльність україністичної фольклористики з накресленими Гнатюком напрямами[7], але глибше «присвоєння» Гнатюкового доробку, як і належне його введення в румуномовний науковий обіг — це ще справа майбутнього.

Іван ***РЯБОШАПКА***

Бухарест

[5] Том В. Гнатюка «Народні оповідання про опришків» та працю д-ра Юліяна Целевича «Опришки» я позичав зі Львова через Бухарестську університетську бібліотеку, а професор М. Поп, оцінивши ці книги як винятково цінні для румунської фольклористики, доручив Інституту фольклору перефотографувати їх. Там вони зберігаються зараз. Складну тему румуно-українського опришківства та опришківського фольклору я частково висвітлив у двох статтях: «Інтеретнічний контекст пісні «Сидить Пінтя у темниці» («Обрії». Бухарест, Критеріон, 1985.— С. 180—199); «До питання про структурно-образну тотожність варіантів однієї опришківської легенди» («Обрії».— 1986.— С. 182—198).

[6] В моєму Курсі лекцій з українського фольклору (1977) та в додатку — антології до нього (1974) Гнатюкові праці належно використано.

[7] Мій збірник величальних пісень «Ой у саду-винограду» (Бухарест, Критеріон, 1971) відповідним своїм Покажчиком мотивів (на рум. та укр. мовах) тісно зіставлено із записами колядок Гнатюка.



Микола Костиря.
Пейзаж.
Картон, олія.



НАШ КАЛЕНДАР

ВИДАТНИЙ ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ

(До 100-річчя від дня народження П. Г. Богатирьова)

Фольклористична концепція П. Г. Богатирьова склалася на основі польових досліджень, які російський вчений, проживаючи в 1920-і — 1930-і рр. в Чехословаччині, проводив в Закарпатті. На відміну від панівних в ті часи філологічних уявлень про фольклор як мистецтво словесне, принципово споріднене з літературою, П. Г. Богатирьов сприймав фольклор як складову частину всієї духовної культури народу і як складне, полієлементне мистецтво. Цим пояснюється прагнення вченого аналізувати фольклор в контексті етнографічних фактів, а також його постійна увага не лише до народної поезії і прози, але і до народних обрядів та ігор, до народної музики і хореографії, до народного декоративно-вжиткового мистецтва. Його цікавила духовна культура всіх слов'янських народів, до порівняльного вивчення якої він закликав етнографів і фольклористів (зокрема на Всесоюзній нараді з питань вивчення епосу східних слов'ян у Києві в 1958 р.).

П. Г. Богатирьов народився 16 (29) січня 1893 р. в Саратові, в родині ремісника, вихідця із селян. Всебічну гуманітарну освіту він здобув у Московському університеті. В студентські роки він збирав матеріали в галузі етнографії, фольклору і діалектології в Саратовській, Архангельській і Московській губерніях. З 1922 р. він перебував на дипломатичній роботі в Чехословаччині, з 1928 по 1939 рр. вивчав матеріали в архівах Чехословаччини, Австрії, Німеччині і Данії. В 1940 р. П. Г. Богатирьов повернувся на батьківщину, в 1941 р. захистив докторську дисертацію, став професором Московського інституту історії, філософії та літератури, а після Великої Вітчизняної війни був професором і завідуючим кафедрою фольклору Московського університету і завідуючим сектором фольклору Інституту етнографії АН СРСР. Помер він 18 серпня 1971 року.

Без перебільшення можна сказати, що на першому етапі наукової діяльності П. Г. Богатирьова основним предметом його дослідження була українська народна культура порівняльно з чеською і словацькою. Вчений в своїх експедиціях в Закарпаття охопив великий за обсягом ареал. Він збирав матеріали серед бойків (Воловець, Присліп, Синевірська Поляна, Лозяньський), гуцулів (Богдан, Ясиня), в селах в районі Хуста, по всій гірській частині Закарпаття. Він уважно вивчав публікації, що стосувалися Галичини, Закарпаття, східної України. В своїх

книгах і статтях він покликався на праці В. Гнатюка, Я. Головацького, К. Грушевської, М. Грушевського, В. Доманицького, І. Жатковича, М. Зубрицького, Ф. Колесси, З. Дузелі, А. Онищука, О. Потебні, М. Сумцова, І. Франка, Ф. Цегельського, В. Шухевича, Д. Щербаківського та інших українських дослідників.

Матеріали, зібрані в першій експедиції 1923 р., П. Г. Богатирьов проаналізував в доповіді «Етнографічні поїздки в Підкарпатську Русь. Спроба статичного дослідження», прочитаній на першому з'їзді слов'янських етнографів та географів в Празі (1924 р.). Одну із наступних поїздок він провів разом із іншим молодим вченим — хорватським етнографом Милованом Гавацці [1]. Польові дослідження П. Г. Богатирьова були ним узагальнені, теоретично і методологічно обгрунтовані в доповіді на II з'їзді слов'янських етнографів і географів у Польщі (1927). Фольклорно-етнографічні експедиції в Закарпаття П. Г. Богатирьов здійснив і в наступні роки (до 1937—1938 рр.) [2]. Значна частина цього багатого матеріалу широко подана в монографії П. Г. Богатирьова, опублікованої вперше в 1929 р. французькою мовою в Працях інституту слов'янознавства в Парижі. Вона стала доступною читачам російською мовою лише в кінці життя вченого, коли була видана збірка його праць «Питання теорії народного мистецтва» [3].

Великого методологічного значення набули, поряд із цією монографією, книга П. Г. Богатирьова «Деякі завдання порівняльного вивчення епосу слов'янських народів» (М., 1958) і під тією ж назвою його доповідь на IV Міжнародному з'їзді славістів, стаття «Деякі чергові питання порівняльного вивчення епосу слов'ян» в зб. «Основні проблеми епосу східних слов'ян» (М., 1958) і стаття «До питання про порівняльне вивчення народного словесного, образотворчого і хореографічного мистецтва у слов'ян», вперше опублікована у збірнику, присвяченому 70-річчю визначного чеського вченого Ф. Вольмана (Прага, 1958). У всіх цих працях серед мистецтв слов'янських народів розглядається і українська народна творчість.

Особливо актуальна ідея П. Г. Богатирьова про необхідність порівняльного вивчення різних видів народного мистецтва слов'ян. Він не лише виділив спільні для всього народного мистецтва образи, сюжети і мотиви, але розглянув, як «одна і та ж ідея» виражається в різноманітних його видах. Наприклад, на матеріалі слов'янських колядних пісень, обрядових виробів із тіста, що випікалося напередодні різдв'яних свят, масляничного переодягання і ритуальних танців (у словаків і чехів, українців, білорусів і росіян, поляків, болгар і сербів). П. Г. Богатирьов аналізує загальні риси і своєрідність художнього втілення ідеї «побажання щедрого врожаю» в кожному із видів народного мистецтва. При цьому особливо важливе глибоке спостереження автора: «Окремі види народного мистецтва органічно пов'язані між собою і становлять єдине ціле, єдину художню структуру» [4]. Такий висновок визначає необхідність системного вивчення народного мистецтва, проблеми взаємозв'язків фольклору та інших видів народної художньої творчості. Хоча предметом конкретного аналізу П. Г. Богатирьова в даному випадку була обрядова культура, пов'язана із магією, він завершує свій аналіз закликом не обмежуватися цією галуззю: «Необхідно розширити порівняльне вивчення різних видів народного мистецтва на всі галузі народної поезії, на всі галузі народної музики, на всі види народного образотворчого і хореографічного мистецтва» [5]. Тут же П. Г. Богатирьов

[1] Див.: *Гусев В. Є.* З історії вивчення народної культури Карпат // Нар. творчість та етнографія, 1988, № 1; Там же див. перелік сіл, де проводили польові дослідження П. Г. Богатирьов і М. Гавацці.

[2] Бібліографію публікацій матеріалів цих експедицій і інформацій див. в кн.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства.— М., 1971.— С. 524—530, 534.

[3] Actes magiques rites et croyances en Russie Subcarpatique. Paris, 1929; Магические действия, обряды и верования Закарпатья // Богатырев П. Г. Зазн. пр. С. 167—266.

[4] *Богатырев П. Г.* Вопросы народного искусства. С. 430.

[5] *Там же.*

формулює програму подальших досліджень, визначає конкретні найближчі завдання порівняльного вивчення різних видів народного мистецтва. Ці заповіти П. Г. Богатирьова зберігають актуальне значення. Комплексне вивчення народної художньої культури спричиняли нові імпульси в 1960-і — 1980-і рр., і в цьому процесі роль каталізатора відіграли ідеї і дослідження П. Г. Богатирьова.

Поряд із порівняльно-історичним методом П. Г. Богатирьов застосовував у своїх дослідженнях також інші методи. Він був одним із зачинателів семіотичного вивчення народної духовної культури, розробив синхронний, чи «статичний метод»; йому належить заслуга оригінального застосування до етнографічних і фольклорних явищ функціонального і структурно-типологічного методу. Всі ці методи в працях П. Г. Богатирьова взаємопов'язані, складають цілісну динамічну систему. Переміщення в цій системі, пріоритетна увага до того чи того методу мотивовані предметом і завданнями дослідження в кожному конкретному випадку.

Оскільки П. Г. Богатирьов вперше застосував і розробив синхроний, чи статичний метод на матеріалі української народної культури в названих вище доповідях і особливо в монографії «Магічні дії, обряди і вірування в Підкарпатській Русі», необхідно розглянути її під цим кутом зору. Сам П. Г. Богатирьов оцінював синхронний метод в ретроспективі попереднього йому розвитку етнографії і фольклористики. Він мотивував своє звернення до цього методу перш за все незадоволенням методами гіпотетичних реконструкцій первісних форм і первісної семантики обрядів і обрядового фольклору, зокрема, спробами реконструювати і витлумачити зміст обрядів вченими міфологічної і антропологічної школи (зокрема, з позицій теорії «пережитків»), а також методом, який застосував Є. В. Аничков у відомій праці «Весняна обрядова пісня на Заході і в слов'ян» [6].

У вступі, який має заголовок «Історичний метод і синхронний метод», П. Г. Богатирьов писав: «Звернімо увагу на цілий ряд методологічних помилок в реконструкції основного значення обряду, допущених і школою порівняльної міфології, і антропологічною школою, яких можна було б уникнути, приділивши більше уваги синхронному аналізу» [7]. Основний пафос конкретного застосування останнього методу в працях П. Г. Богатирьова було дослідження сучасного стану обрядності і фольклору населення Прикарпаття (Галичини) і Закарпаття (у русинів). Предметом спостереження, фіксації і аналізу, за П. Г. Богатирьовим, мають бути «живі явища і факти». При цьому він зовсім не ігнорував історичне вивчення народної культури, але був переконаний, що воно здійсниме і стає достовірним при умові перш за все синхронного аналізу того чи іншого зрізу, чи історичного шару етнографічних явищ. «...Народні обряди, магічні дії і їх значення безперервно рухаються, змінюються, змішуються, розростаються в залежності або від соціального середовища, або від характеру окремих осіб. Точні факти, проаналізовані синхронним методом з врахуванням сучасного стану обрядів. дозволяє нам передусім висвітлити їх історію і, у всякому разі, розхитати гіпотези, не засновані на реальних даних» — писав П. Г. Богатирьов [8].

Віддаючи перевагу синхронному методу і називаючи його «статичним», протиставляючи його тим самим ретроспективним методам, П. Г. Богатирьов визнавав необхідність зіставлення фактів в історично визначеному часі: «Ми хочемо спеціально підкреслити, що хоча можливості синхронного методу обмежені аналізом лише сучасного стану обрядів, вірувань і магічних дій, все ж в його галузь входить певний відрізок життя цих обрядів і, отже, їх еволюція» [9].

[6] *Там же.*— С. 172—173, 178—179.
[7] *Там же.*— С. 712.
[8] *Там же.*— С. 179.
[9] *Там же.*

Пізніше в передмові до російського перекладу своєї праці П. Г. Богатирьов знову звертав увагу «на доцільність його (синхронного методу — *В. Г.*) застосування в етнографії і фольклористиці та на його ефективність» [10]. Не заперечуючи значення і діахронного вивчення, він стверджував, що «ці методи збагачують один одного і уточнюють наші висновки, що «в галузі етнографії і фольклористики, безперечно можна досягнути цікавих наслідків, застосовуючи в поєднанні синхроні і діахронні методи», «діахронне вивчення» (...) допомагає з'ясуванню подібних фактів, що вивчаються синхроним методом» [11].

Найважливішим в методологічній концепції П. Г. Богатирьова є розуміння того, що синхронний метод -- не самоціль, не єдино можливий інструмент, а лише відправна позиція для наступних методологічних пошуків і історичних побудов. Показові щодо цього заключні слова названої монографії: «Щоб виробити більш точні методи, знайти закон і принцип, за якими обряд змінювався, необхідно розпочинати із синхронного методу [12]. Вдумаємося в це висловлювання: «розпочинати», але не обмежуватися і розпочинати для того, щоб «виробити точніші методи!» Таким чином, П. Г. Богатирьов не абсолютизував синхронний метод, хоча і надавав йому основоположного значення, визнавав необхідність поєднання його із діахронним методом і був переконаний, що лише таке поєднання веде до справді історичного вивчення предмету етнографії. Методологічне кредо П. Г. Богатирьова і його застереження проти однобоких методологічних захоплень і проти небезпек, що постають перед дослідниками при реконструкції ранніх форм обрядовості і визначенні їх семантики, не втратили актуального значення.

В монографії «Магічні дії, обряди і вірування Прикарпатської Русі» П. Г. Богатирьов проаналізував широке коло етнографічних явищ. Він характеризує суть магії і її типи, разом з тим, розширюючи типологію Фрейзера, виділяє два види т. зв. гомеопатичної магії (заснованої на законі подібності): магію, спрямовану на предмети, які не беруть участі в здійсненні магічного акту, і магію, безпосередньо спрямовану на учасника цього акту; при цьому він виділяє роль словесних формул. Особливий інтерес становлять міркування автора про мотивовані й немотивовані магічні акти і про еволюцію мотивованої магії в немотивовану і про модифікацію самого акта, що при цьому відбувається.

Від власне магічних дій П. Г. Богатирьов відрізняє два інших «класи магії — гадання і прикмети, диференціює магічні дії із словесними формулами і без них, а також види предметів, що застосовуються в акті, розглядає акти, що здійснюються кількома їх виконавцями і особливо грунтовно — акти з участю одного виконавця і звертає увагу при цьому на значення (роль) особи виконавця не лише в здійсненні магічного обряду, але і в поясненні його змісту і призначення.

Свій основний методологічний принцип П. Г. Богатирьов поширює і на народні ігри та вистави, виконувані багатьма «артистами»: «При синхронному аналізі, без сумніву, маємо розглядати ігри, що походять із давніх обрядів з погляду їх сучасного значення, тобто таким же чином, як ми розглядали й інші ігри і розваги» [13].

Центральне місце в монографії П. Г. Богатирьова належить грунтовному опису народного календаря на основі зібранних ним самим матеріалів, а також на рукописних матеріалах із архіву чеського збирача Ф. Ржегоржа та із інших джерел, в тому числі і із опублікованих до того часу, коли писалася праця, досліджень про українську народну культуру. Він не обмежувався ареалом даного регіону, але і порівнював із місцевими звичаями, обрядами, іграми, прикметами, ворожіннями аналогічні явища в Галичині, а в необхідних випадках і в інших ре-

[10] *Там же.*— С. 170.
[11] *Там же.*
[12] *Там же.*— С. 296.
[13] *Там же.*— С. 192.

гіонах України, а також в Росії. Він простежив характерні особливості святкування в Карпатах надвечір'я Різдва (символіка «крачуна» — обрядового хліба, снопа, засвіченої свічки, зустрічі «полазника», зміст таких дій як умивання в воді, куріння ладану, застилання хати і стійла соломою, освячення пшениці, кидання бобів, комплекс магічних дій за столом, колядування та ін.). Так само детально розглянуто особливості пасхальних свят (обряди, пов'язані із пасхальним хлібом — «паскою», крашеними і некрашеними яйцями; запалювання вогнищ напередодні пасхи; обливання водою в пасхальний понеділок; заборона спати в пасхальну неділю; своєрідні пасхальні ігри). В монографії знаходимо і короткі, але виразні описи народних свят Хрещення, Стрітення, Сорока святих, Благовіщення, Вербної неділі, дня святого Юрія, П'ятидесятниці (Зелені святки), дня Івана Хрестителя (Івандень), Усікновення Іоана Хрестителя («Главосіка»). Змістовні частини присвячені родинно-побутовим обрядам. В окремий розділ виділено опис вірувань в чудесні явища і оповіді про надприродні істоти (упиря, «научника» — нічного духа, «змітчат» — дітей, що померли нехрещеними, «босурканах» — ворожбитів і «босурканів» — відьом, «войкуна» — оборотня). Тут П. Г. Богатирьов наводить паралелі із російською народною демонологією, відзначає вплив демонології сусідніх народів, а також вплив на оповіді інших фольклорних жанрів — казок і легенд.

Монографія П. Г. Богатирьова посіла визначне місце в ряду аналогічних славістичних досліджень, дала повну і достовірну картину стану народної західноукраїнської обрядності в першій третині XX ст.; вона зберігає своє значення як зразок етнографічного дослідження і дозволяє новому поколінню спеціалістів встановити, які зміни відбулися в народній культурі до нашого часу.

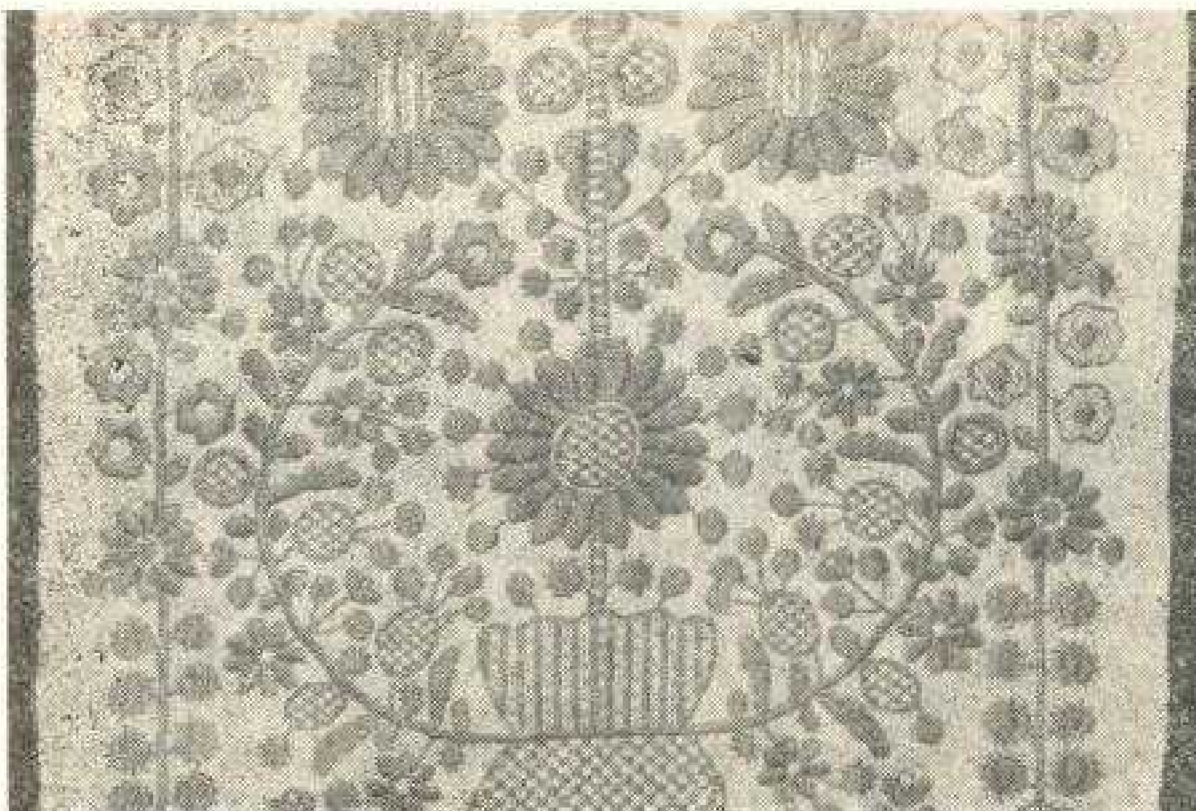
Деякі явища, що становлять зміст монографії, висвітлені і в інших працях П. Г. Богатирьова, опублікованих пізніше, де матеріал розширено в плані порівняльного його вивчення і де ставляться нові завдання вивчення народної культури Прикарпатської Русі [14].

Було б своєчасним проведення комплексної фольклорно-етнографічної експедиції «по слідах П. Г. Богатирьова» і створення узагальнюючої наукової праці про народну культуру Закарпаття.

Віктор ГУСЄВ

Петербург

[14] Див. наприклад: Задачи этнографа в Подкарпатской Руси // Центральная Европа.— Прага, 1931.— С. 221—229; «Полазник» у южных славян, мадьяр, словаков, поляков, украинцев // Lud Słowiański. T. III. Zesz. I, B (etnografja). Kraków, 1933. S. 107—114; Zesz. 2. B (etnografja) Kraków, 1934. S. 212—273.



СЛОВО МОЛОДОГО ВЧЕНОГО

СМІХОВА КУЛЬТУРА: ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Світова скарбниця сміху багата надбаннями національних сміхових традицій — найоригінальнішими виявами темпераменту націй. Кожен народ володіє особливим почуттям гумору. Вишуканий і дотепний гумор у французів, трохи важкуватий — у німців, інтелектуальний, а часом добродушний і насмішкуватий — у англійців, гіркий і саркастичний — у росіян. Є щось надзвичайно людяне у сприйнятті світу крізь призму сміху.

Сміх як явище історичне, психологічне, фізіологічне, суспільне найчастіше досліджувався співвідносно з естетичною категорією комічного. Систематизувати матеріал, пов'язаний з цією проблемою, намагались античні і середньовічні мислителі, класицисти, просвітителі, романтики. Усе більшу увагу сучасних дослідників привертає народна сміхова культура. Цим проблемам присвячені фундаментальні праці та окремі розвідки М. Бахтіна, П. Богатирьова, Ю. Борева, В. Проппа, Д. Лихачова, О. Панченка, Н. Понирко, В. Даркевича, Г. Некрилової, М. Яценка та ін.

Серед безлічі питань, що постають у зв'язку з дослідженням сміхової культури, як народної, так і професійної, спробуємо виокремити і бодай пунктирно окреслити процес становлення та розвитку сміхових форм, осмислити природу сміху в різних культурних епохах, з'ясувати питання про ступінь дослідженості та характер української сміхової культури, її національну й історичну специфіку.

Термін «сміхова культура» вперше був запропонований М. Бахтіним [1], який займався вивченням особливостей сприйняття творчості Ф. Рабле крізь призму комічного в різних історичних умовах. Надзвичайно істотним у цьому плані видається спостереження М. Бахтіна щодо відмінності між народно-святковим сміхом середньовіччя і суто сатиричним сміхом нового часу, яка полягає в тому, що перший, амбівалентний, «виражає точку зору (...) цілого світу, куди входить і той, хто сміється», а другий, заперечуючий, протиставляє явище, яке осміюється, тому, хто осміює: «цим руйнується цілісність сміхового аспекту світу, смішне (негативне) стає частковим явищем» [2].

Що ж таке комічне? Що смішне? Чи тотожні ці поняття? Хоча сигналом і результатом комічного є сміх, проте «не завжди сміх буває ознакою комічного, і не завжди комічне виявляється через сміх» [3].

[1] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.— М. 1965.— 527 с.
[2] *Там же.*— С. 16.
[3] *Дземидок Б.* О комическом.— М., 1974.— С. 7.

Розрізняючи смішне і комічне, вчені підкреслюють, що смішне ширше комічного, комічне є поняттям естетичним, бо має суспільне значення. Смішне, навпаки,— категорія позаестетична, так би мовити, природна чи елементарна, виховного й суспільного значення вона не має. На думку Ю. Борева, «кордон між смішним і комічним — діалектично гнучкий і рухомий» [4]. В. Пропп зазначає, що елементарний чи несатиричний сміх також має суспільно-виховне значення [5]. Питання про співвідношення між категоріями «сміх», «смішне» і «комічне» та визначення останнього залишається відкритим, але, не з'ясувавши його, неможливо повною мірою зрозуміти і явища, пов'язані зі сміховим началом, і специфіку сміху в різних умовах. Можливо, труднощі, що виникають при їх визначенні, певною мірою зумовлені штучним збідненням предмету дослідження, коли розглядається лише один різновид культури, найчастіше її професійний варіант. І лише зрідка дослідники звертаються до розгляду народної сміхової культури в її цілісності й системності. Тим-то звернення до її аналізу й видається нам вкрай необхідним.

Українська сміхова культура — маловивчений феномен [6]. Незважаючи на дослідження окремих сміхових видів і жанрів, питання про їх розвиток, роль та функції як складової народного світогляду на різних етапах в лоні української традиції належним чином ще не ставилися. На актуальності і важливості цих проблем наголошували вчені, які розглядали культуру інших народів на різних етапах історичного й культурного розвитку. Звертаючись до висновків дослідників сміхової культури, ми зосередимо увагу на тих аспектах, що видаються нам суттєвими при аналізі української традиції.

Лише одна робота М. Яценка [7], видана чверть століття тому, присвячена розгляду окремих сторін української сміхової культури та її впливові на світогляд Котляревського. Дослідник висловлює оригінальні міркування щодо генези та історичного розвитку української сміхової культури. Він вважає, що «у часи Котляревського народна сміхова культура уже вступила на шлях інтенсивного розкладу. І хоч протягом ще усього XIX ст. вона заявляє про себе у народних звичаях і обрядах, однак перестає бути формою цілісного світосприймання» [8].

Народна сміхова культура — явище процесуальне. З часів виникнення і до сьогодні в ній відбуваються постійні зміни, пов'язані з особливостями сприйняття, розуміння, перетворення світу і самоутвердження в ньому людини. Втрачаючи частину надбаного із попередньої доби, сміхова культура збагачується новими сюжетами й новими способами їх реалізації як у словесних, так і видовищних формах вияву.

Про народну сміхову культуру можна говорити, лише з'ясувавши природу сміху на певному синхронному зрізі. Водночас, оскільки характер світосприйняття попередніх епох важко збагнути, оперуючи сучасними категоріями, такий розгляд має включати й діахронний аспект. Витоки сучасних сміхових явищ беруть початок із часів міфологічного світоосмислення. На світанку людського суспільства сміхові були властиві сакральна й магічна функції. Наявність у сучасних обрядових текстах і дійствах ряду архаїчних елементів засвідчує їх актуальність на минулих етапах історичного розвитку.

В. Пропп довів зв'язок форм сміху зі стадією розвитку народів на прикладі ритуального сміху [9] і його трансформацій (різдвяного, вели-

[4] *Борев Ю. П.* Комическое.— М., 1970.— С. 14.

[5] *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха.— М., 1976.— С. 9—12.

[6] Спеціально розглядом української сміхової культри ніхто не займався. Національні стереотипи мислення, зафіксовані в явищах сміхової культури, корінням сягають доземлеробської доби, а кроною — завтрашнього дня. Тому сьогодні так важливо з'ясувати специфіку стереотипів мислення народу України як нації з минулим і майбутнім.

[7] *Яценко М. Т.* На рубежі літературних епох: «Енеїда» Котляревського і художній прогрес в українській літературі.— К., 1977.— 280 с.

[8] *Там же.*— С. 271.

[9] *Пропп В. Я.* Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) // Фольклор и действительность: Избранные статьи.— М., 1976.— С. 174—204.

кодного і т. п.) в наступних епохах, розглядаючи первісні уявлення, відображені міфами, обрядами, казками тощо. Саме первісний фольклор, зокрема міфи як мистецька й світоглядна форма, засвідчують ритуальну спрямованість сміху, який у антиномії буття і небуття ототожнювався з першим. Магія сміху, за твердженням В. Проппа, грунтувалась на уявленні, що мертві позбавлені здатності сміятись, можуть сміятись тільки живі. Якщо до царства мертвих потрапив живий, і якщо він хоче повернутися, то він повинен пройти своєрідне випробування, симулюючи смерть: не спати, не їсти, не говорити і не сміятись. Численні вияви цього спостерігаємо у казках, мовчанках, обрядових іграх тощо.

Рудименти міфологічного мислення, збережені в українських народних казках, колядках та обрядових дійствах, засвідчують сакральне та магічне значення сміху й плачу. Справжній зміст окремих архаїчних ритуалів може бути правильно витлумачений лише за умови їх співвіднесення з характером світоосмислення тієї чи іншої епохи. Ось чому цікавою для дослідження може стати проблема існування обрядових дійств, пов'язаних зі сміхом та сміховими формами, в ситуаціях, які за сучасними уявленнями кваліфікуються як несумісні зі сміховим началом, і навпаки. На Україні ще в минулому столітті були поширені ігри і забави «при мерці», що генетично пов'язані з давньословянськими похоронними обрядами [10]. Сміх, що їх супроводжував, зумовлювався «уявленням про причетність мерця до діянь живих: він ніби продовжував веселитися з усіма і, «жартуючи», переселявся з одного світу в інший» [11]. Зазнаючи суттєвих видозмін, архаїчні явища та уявлення відбилися в сміховому світі сьогодення. Грунтовне розуміння сміхових явищ передбачає не лише розгляд надбань попередніх епох, але й осмислення, нехай і слабкого, їх відлуння у культурі наступних епох.

Вже при самому зародженні сміхових форм та обрядів у період міфологічного мислення високе, серйозне й смішне були нерозривно пов'язані. Особливо виразно це простежується у фігурі трікстера — комічного дублера культурного героя. Він насмішник і осміяний водночас. Це — «міфологічний дурень» [12]. Трікстерське начало знаходимо нині у казках про тварин, побутових казках та анекдотах. Образу трікстера властива амбівалентність, що простежується і в багатьох більш пізніх художніх утвореннях, що завдячують йому своєю появою. Певна їх зовнішня подібність до сучасних сатиричних форм є оманливою, адже «позитивні чи негативні оцінки героїв, та чи інша мотивація їх вчинків не тільки в ритуалі, але і в міфі, вторинні по відношенню до самих дій, що складають синтагматичну структуру. Позитивну чи негативну оцінку отримують не персонажі, а вчинки» [13].

Співвіднесення, а інколи й накладання площин комічного й трагічного властиве багатьом історичним періодам, часом цілі епохи відзначаються такою особливістю (згадаємо, наприклад, міркування Д. Лихачова про психологію «кромішнього» світу, де біль, страх і відчай у людській душі нерідко межували із самоіронією, насмішкою й сміхом) [14]. Амбівалентність образів сміхового світу, властива його раннім стадіям, поступово зникає. Сатиричний погляд на ті чи інші явища — набуток наступних історичних епох. Саме через це так важливо подолати спокусу розглядати породжені ним форми модернізовано, вбачаючи сатиричне начало, наприклад, в усіх без винятку виявах сучасного сміхового світу.

У ході історичного процесу сміхові форми зазнають суттєвих змін. Так, зокрема, поява, розвиток та утвердження християнства супроводжувалися відповідним ставленням до сміхових форм та їх оцінки, які

[10] *Гусев В. Е.* От обряда к народному театру (эволюция святочных игр в покойника) // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор.— Л., 1974.— С. 49—59; *Там же,* див. бібліографію питання.
[11] *Там же.*— С. 55.
[12] *Костюхин Е. А.* Типы и формы животного эпоса.— М., 1987.— С. 31.
[13] *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа.— М., 1976.— С. 237.
[14] *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси.— Л., 1984.— С. 45—57.

в цей період, особливо з боку церкви, були негативними. Провідники християнської ідеї виступали проти видовищних форм, зокрема проти мімічного сміху і жартів. Водночас разом з канонічними формами середньовічної культури створюються і легалізуються паралельні форми сміхового характеру, народна й офіційна культура не збігаються у своїх оцінках. У Європі свята дурнів, осла, освячення церков (перша меса) оборонили сміх, витіснений з офіційного культу і світогляду. Кожне свято разом з офіційною — церковною і державною — стороною мало ще іншу — народно-карнавальну, майданну сторону, організуючим початком якої був сміх і матеріально-тілесний низ. Своєрідне поєднання у народному світосприйнятті християнського та язичницького начал наклало свій відбиток і на сміх.

Епоха Ренесансу продовжила традиції народної сміхової культури античності й середніх віків. Поняття високого і низького, трагічного і комічного, прекрасного і потворного вже не протиставляються як крайнощі, а швидше доповнюють одне одного. Сміх допущений навіть у літературу, адже він відображає якусь із сторін життя людини. Комічне стає однією з провідних категорій.

Нова трансформація поглядів на природу сміху і роль комічного відбулася в епоху класицизму. Діалектика категорій змінилася чіткою їх ієрархією. Поділ на високі і низькі жанри канонізувався. Трагедія як головний жанр мистецтва зображала долі видатних осіб, комедія — долю плебеїв.

Схематично накресливши ці найбільш загальні тенденції розвитку сміхової культури, ми виходили з аналізу явищ світового процесу, враховуючи, що в типологічному плані їх розуміння важливе і для слов'янської, зокрема української, традиції.

Передісторію сучасних українських сміхових форм можна простежити, звертаючись, зокрема, до обрядових дій, які дають надзвичайно цікавий і чи не найархаїчніший матеріал при розгляді української сміхової традиції, засвідчують динаміку сміхових форм від давнини до сучасності. Всі вони («водіння кози», «колодки», «Коструб», весільна драма і навіть похоронний обряд) містять сміховий елемент. Глибоко осягнути специфіку цих явищ можна, лише враховуючи роль архаїчних уявлень, що були актуальними в часі їх виникнення.

Сміховий світ фольклорної традиції (жартів, дотепів, казок, анекдотів, пісень) успадковує і розвиває література. На схрещенні цих стихій виникають нові явища. Бурлескні вірші на шкільну науку, жебрацькі вірші-орації, різдвяні та великодні вірші-травестії, шкільна драма, грунтуючись на національній сміховій культурі, мали й риси, спільні з європейською культурою. «Починаючи з другої половини XV ст., на Україні відбувається інтенсивне запозичення, засвоєння і переробка на національному грунті культурних досягнень європейського Відродження» [15]. Для народної культури цього періоду характерні пародії на молитви, псалми, служби і монастирські порядки, сміх яких не суперечив релігійному почуттю їх авторів, оскільки не мав, як правило, сатиричного характеру. «Не тільки школярі і дрібні клірики, але й високопоставлені церковники і вчені-богослови дозволяли собі веселі рекреації, тобто відпочинок від благоговійної серйозності, і «чернечі» жарти» [16]. В українській традиції яскравим сміховим явищем є творчість мандрівних дяків, які синтезували літературні традиції шкільної латинізованої науки із традиціями народної сміхової культури. Школярі, дяки-пиворізи, як раніше давньоруські скоморохи, були організаторами всіх театрально-обрядових видовищ. Творчість мандрівних дяків започаткувала світську літературу, створила грунт для розвитку її національної народної основи. Попри релігійне спрямування, твори Івана Вишенського, Іоаникія Галятовського, Антонія Радивиловського,

[15] Філософія Відродження на Україні / *М. В. Кошуба, І. В. Паславський, І. С. Захара* та ін.— К., 1990.— С. 8.
[16] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле... — С. 17.

Феофана Прокоповича, Григорія Сковороди дали цілу низку нових філософських, політичних, моральних, естетичних концепцій. Цікаво було б дослідити особистісний вплив давньоукраїнських письменників на розвиток професійної сміхової культури. Так, наприклад, Антоній Радивиловський, розвиваючи жанр релігійної проповіді, сприяв закріпленню в українській літературі жанрів анекдотичних (меморабіл, апофегм) та фабульних (фацецій, казок, байок, диспутів) [17].

Аналогічні процеси відбувалися й в інших сферах культури. У XVI—XVIII ст. поряд з картинами на релігійну тематику створено чимало карикатур. Писарі залишили сотні шкіців, зарисовок, шаржів, в яких зафіксували своїх клієнтів. «Демократичне, суто світське середовище, в якому виникли ці твори, наклало на них своєрідну печать. Тут і твереза спостережливість,— зазначав П. Жолтовський,— і сатиричне загострення, здоровий гумор і виразний фольклорний струмінь» [18].

Розмаїттям форм сміхової культури було перейняте повсякденне життя українців, їх мовне спілкування, нерідко пересипане дотепами, влучними слівцями, і традиційна творчість. Побутові казки, жартівливі та сороміцькі пісні, анекдоти, коломийки відображали своєрідну українську ментальність, однією з визначальних рис якої є, за спостереженнями багатьох дослідників, гумор та оптимізм [19]: «українська душа не схильна до такої активно-рефлексивної настанови як аскеза — послідовне тривале зречення будь-якої втіхи, насолоди життя. Нація, попри релігійну формацію душі, що йшла з Візантії, а також трагічний історичний досвід, демонструє величезну життєлюбність і життєздатність з орієнтацією на сьогодні, а не на трансцендентну далечінь» [20].

Це вже не міфологічне поціновування життєдайної сили сміху, а деміфологізоване ставлення до сміху, що засвідчує передусім оптимістичний світогляд народу, його здатність до самоіронії, до критичного осмислення явищ дійсності, а нерідко і до всеохоплюючого глузування над всім і вся, що стверджує життєву силу людини, здатної побачити в світі не лише джерело страждань, а й радості та сміху.

Наукове осмислення сміхових аспектів української культури здійснене досить нерівномірно. Цілі історичні епохи й окремі жанри ще не були предметом хоча б побіжного аналізу, і навіть літературні явища, пов'язані із сміховим світом українців, не дістали ще всебічної оцінки. Традиційна ж культура і фольклор, що своєрідно супроводять життя народу і видозмінюються в залежності від конкретних історичних обставин, досліджені ще меншою мірою.

Народний світогляд, відбитий сміховою традицією, більш грунтовно осмислений лише в аспекті соціальної сатири. Всі інші грані сміхового світу досі лишилися не пізнаними належним чином. При вивченні сміхового світу української народної традиції необхідно враховувати особливості нашої історії та національної ментальності, яку наука ще має дослідити. Окремі вияви української сміхової традиції можна зрозуміти по літературних джерелах, проте історія національної культури повинна враховувати і співіснування офіційної та народної культури, характер і спрямування яких нерідко не збігались.

Українська народна сміхова культура в тій системності, якою вона склалася в XIX—XX ст., найбільш повно представлена автентичними матеріалами. Осмислення явищ, пов'язаних зі сміховим началом, неможливе поза усвідомленням сутності тих процесів, про які йшлося вище. Всі вони тією чи іншою мірою знайшли своє відображення й в українській сміховій культурі цієї доби.

«Сміховий світ» сучасності знаходить своє вираження у формах народної та професійної культури: у каламбурах, усмішках, гуморес-

[17] *Крекотень Ф. І.* Оповідання Антонія Радивиловського (З історії української новелістики XVII ст.).— К., 1983.— С. 204.

[18] *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.— К., 1983.— С. 93.

[19] Див., зокрема: *Яворницький Д. І.* Історія запорізьких козаків.— К., 1990.— Т. І.— С. 236; *Онацький Є.* Українська емоційність // Українська душа.— К., 1992.— С. 36.

[20] *Храмова В.* До проблеми української ментальності. Замість передмови // Українська душа.— К., 1992.— С. 29.

ках, фейлетонах, коломийках, піснях, казках, в календарно-обрядових дійствах, у вертепі, клоунаді, пантомімі, карикатурах і шаржах, в різних формах і жанрах фамільярно-брутальної мови тощо. Найпопулярнішим жанром усної народної творчості, де сміх виступає найпершою і найнеобхіднішою умовою виникнення й побутування, жанром, що живе та розвивається і нині, є анекдот. Мікрокосм кожного з цих сміхових жанрів є лише частиною народного світогляду, яка водночас віддзеркалює його багатство і розмаїтість, через це їх вивчення має стати важливим кроком на шляху пізнання народної філософії буття.

Ірина КІМАКОВИЧ

Київ

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ОРНАМЕНТ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX ст.

Формування мистецтвознавства на Україні як самостійної наукової дисципліни припадає на останню чверть XIX — початок XX ст. Провідною темою досліджень стало вивчення пам'яток України, її образотворчого мистецтва в різних естетичних та історичних аспектах. Серед численних питань, що вивчалися дожовтневою мистецтвознавчою наукою, одне з чільних місць посідала проблема вияву специфіки національного стилю, зокрема в архітектурі та народному мистецтві. В цій галузі фахівцями було досягнуто неабияких успіхів. Загальний аналіз праць, присвячених народному мистецтву у даний період, дозволяє визначити два напрямки розвитку наукових знань. Як конкретний прояв загальної тенденції, останні десятиліття минулого століття стали збиральницьким періодом досліджень у народному мистецтві. Нечисленим за кількістю працям тієї доби властиві типові для аматорського мистецтвознавства риси — пильна увага до конкретних фактів та відсутність узагальнюючих висновків. Авторами цих робіт були або професійні вчені — представники гуманітарних наук, або ж шанувальники народного мистецтва.

Відрізняючись одна від одної професійним рівнем, усі публікації однаково переконливо відстоюють тезу про високі художні якості творів ужиткового мистецтва українського народу. Напрямок пошуків, якісність оцінок публікацій кінця XIX століття, присвячених видам і технікам народного мистецтва, типовому для України орнаменту, визначають дві роботи 70-х років. На III Археологічному з'їзді в Києві 1874 року була заслухана доповідь Ф. Вовка «Отличительные черты южнорусской орнаментики»[1]. На основі аналізу експонатів колекції музею Південно-Західного відділу імператорського Російського Географічного товариства — переважно вишиваного одягу — автор робить спробу подати узагальнену характеристику типового українського орнаменту. Зокрема, Ф. Вовк відзначає перевагу стилізованих рослинних мотивів, відсутність зображень дерев, тварин, людських постатей, архітектури, а також замилування червоним та синім кольорами[2].

Типовим прикладом другого напрямку публікацій про народне мистецтво став альбом «Украинские узоры», виданий 1876 року О. Пчілкою[3]. Він став першою значною працею з видів і технік вишивання, де систематизовано зібрані матеріали, згідно територіальних ознак, технік та видів орнаменту. Не ставлячи за мету наукове

[1] Див.: *Волков Ф.* Отличительные черты южнорусской орнаментики // Труды Третьего Археологического съезда в Киеве.— К., 1876.— Т. П.— С. 317—326.
[2] *Там же.*— С. 323.
[3] Див.: Пчилка О. Украинский народный орнамент.— К., 1876. Пізніше ця праця письменниці під зміненою назвою була перевидана і користувалася такою популярністю, що витримала п'ять видань. Див.: Українські узори. Зібрала О. Пчілка.— 1912.— 2 с.— 12 табл.

обгрунтування поширених типів узорів, автор вбачає основне в ретельному збиранні фактичних даних.

Публікації 1880-х — 1890-х років продовжують розвивати ці дві лінії наукових досліджень, сприяючи в цілому нагромадженню інформації [4]. Слід зауважити, що український орнамент сприймається в цих працях, незалежно від його приналежності, ізольовано від розвитку народного мистецтва інших країн і народів. Тут майже відсутні спроби визначити генезис окремих орнаментальних мотивів, недостатньо провадиться порівняльний аналіз їх використання в різних видах народного мистецтва. Крім того, за винятком, мабуть, лише О. Пчілки, яка систематично займалася вивченням народного мистецтва, публікації на дану тему були випадковим явищем у творчому доробку більшості авторів. Однак, як відзначалося, зібрані в одне ціле, праці XIX століття з народного мистецтва зумовили якісно новий рівень мистецтвознавчих публікацій початку XX ст.

В українському мистецтвознавстві передреволюційного часу з'являються фахівці, які в своїх наукових працях постійно досліджують національний орнамент. Ці роботи характеризуються прагненням вчених аналізувати українське народне мистецтво взагалі й орнамент зокрема в контексті загальноєвропейської та навіть світової художньої культури. Серед українських мистецтвознавців, які зробили значний внесок у вивчення цього питання, найбільшої уваги, безумовно, заслуговують два прізвища — К. Широцького та М. Біляшівського, на характеристиці наукових робіт яких зупинимося детальніше.

Костянтин Віталійович Широцький (1886—1919) був типовим представником київської школи мистецтвознавства, незважаючи на те, що через обставини значну частину свого життя провів у Петербурзі. Тематика його наукових досліджень безпосередньо пов'язана з явищами українського мистецтва, знавцем якого він заслужено вважався. Закінчивши Петербурзький університет та Археологічний інститут, вчений працював в університеті на кафедрі історії мистецтва, читаючи курс давньоруського та галицького, тобто українського, мистецтва. Водночас він вивчав і популяризував мистецьку спадщину українського народу та тогочасні досягнення вітчизняного мистецтва. Повернувшись після лютневої революції 1917 року в Україну, вчений займається громадською та дослідницькою роботою.

Наукова спадщина вченого складається з більше як 90 публікацій оригінального характеру, 28 рецензій, а також близько двох десятків рукописів, серед яких — тритомна історія українського мистецтва [5]. Роботи, присвячені проблемам народного мистецтва, займають вагоме місце в списку наукових праць К. Широцького. Вже в 1908 році молодий вчений публікує цікаве дослідження «Надгробні хрести на Україні», присвячене різьбленим — кам'яним та дерев'яним — хрестам Поділля [6]. Після короткого історичного огляду автор детально простежує еволюцію форм від найпростіших до надзвичайно складних декоративних композицій, де культова функція поступається місцем буйній творчій фантазії народу [7]. Таблиці з 88 малюнками візуально доповнюють аналіз еволюції художніх форм цього своєрідного виду народного мистецтва.

Ще більш цікавою завдяки сміливості зіставлень та грунтовному знанню досліджуваного матеріалу стала стаття «Риси античного та

[4] Див.: Мотивы мароссийского орнамента гончарного производства.— Полтава, 1883; *Т(вердохлебо)в А.* Традиционный промысел харьковских коцарей // Киевская старина.— 1886. — № 5.— С. 364—368; *Сумцов Н. Ф.* Писанки // Киевская старина. — 1891.— № 5.— С. 181—209; № 6.— С. 363—383; *Кулжинский С. К.* Описание коллекции народных писанок Лубенского музея Е. Н. Скаржинской.— М., 1899. Вып. 1; *Литвинова П. Я.* Южнорусский народный орнамент. Черниговская губерния.— Харьков, 1902.

[5] Див.: Бібліографія робіт К. Широцького вміщена в збірнику: Українське наукове товариство. Збірник секції мистецтв.— К., 1921.— С. 137—142.

[6] Див.: *Широцький К.* Надгробні хрести на Україні // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— 1908.— Кн. II.— С. 10—29.

[7] *Там же.*— С. 25.

давньохристиянського живопису на українських писанках»[8]. Цей огляд містить кілька оригінальних моментів, зокрема вбачаються риси спільності в типовому для писанкарства зображенні узорів білими лініями на темному тлі та особливостях декору давньогрецьких ваз, у тенденції до монохромності. Провадиться аналогія між системою композиційного ділення писанок на поля і римськими давньохристиянськими орнаментальними побудовами, прийомами стилізації реальних мотивів у писанках і площинним трактуванням фігур у грецькому вазопису. К. Широцький демонструє широке і вільне тлумачення понять «вплив» і «подібність», вбачаючи подібність у втіленні вражень реального світу[9]. Найцікавішою частиною статті є аналіз сюжетів по групах, де автор вводить у науковий обіг народну термінологію. Це один з найповніших описів поширених в українському писанкарстві орнаментальних мотивів, обминути які немає права жоден з дослідників даної теми.

Складну проблему стилістичних особливостей українського орнаменту дослідник розглядає у невеличкій публікації «Мотиви українського орнаменту. До альбому С. Васильковського»[10]. Автор ставить завданням виявити хід еволюції орнаменту, незалежно від матеріалів і технік, але в контексті світового розвитку. Відзначаючи, що перші орнаментальні зразки не можна назвати національними, адже вони були скрізь розповсюджені й належали всьому світу, вчений простежує поступовий перехід до давніх геометричних та тератологічних візерунків на території України. При цьому К. Широцький пише: «Кожен з названих візерунків може бути розкладений на частинки, які знаходимо в багатьох народів у різні епохи»[11]. Зокрема, він вказує на подібність давніх форм з румунськими, що збереглися на Правобережжі, а також — спорідненість узорів українських плахт з мотивами середньовічної Ірландії. Поступово в геометричні композиції вводяться стилізовані рослинні мотиви, що з часом стають усе більш натуралістичними. Водночас на народний орнамент впливають існуючі в дану епоху стилі: готика, ренесанс, барокко тощо. Найпізнішою формою орнаментальних композицій вважається відтворення пейзажів, побутових сцен. Підсумовуючи свої спостереження, К. Широцький формулює суть еволюції орнаменту: «Взагалі, на найпростішій і найскладнішій стадії в розвитку орнаменту народ звертається до природи, але не просто копіює навколишню дійсність, а переробляє, спрощує і своїм умовним малюнком створює власний стиль»[12].

Найбільше значення для створення загальної концепції еволюції українського орнаменту мало грунтовне дослідження вченого «Нариси з історії декоративного мистецтва України. Мистецьке вбрання оселі в минулому і сучасному»[13]. Є всі підстави стверджувати, що ця праця для вітчизняного мистецтвознавства вказаного періоду стала унікальною спробою дати комплексний аналіз образотворчих елементів українського інтер'єра. Характерний для К. Широцького інтерес до проблем синтетичного характеру, а також зацікавленість аналізом художніх форм зумовили дещо спірне рішення — об'єднати в одне ціле різні види і жанри мистецтва. В той же час автор обмежує себе дослідженням елементів інтер'єра лише світського характеру, незважаючи на те, що ікона теж займала значне, а в ідейному плані — центральне місце в побутовому інтер'єрі. Виходячи з поставлених завдань, вчений розглядає найпопулярніші сюжети і образи народного живопису, включно з нечисленними фресками, графічні твори та певні види

[8] Див.: *Широцкий К.* Черты античной и древнехристианской живописи в украинских писанках // Православная Подолия.— 1909.— № 15—18.

[9] *Там же.*— С. 440.

[10] Див.: *Широцкий К.* Мотивы украинского орнамента. К альбому С. Васильковского // Украинская жизнь.— 1912.— № 11.— С. 64—70.

[11] *Там же.*— С. 67.

[12] *Там же.*— С. 69.

[13] Див.: *Широцкий К. В.* Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем.— К., 1914.— 141 с.

прикладного мистецтва. К. Широцький об'єднує аналізовані твори за жанровими ознаками, що деякою мірою шкодило його меті, бо в дослідженні переважає сюжетний, а не художній аналіз. Крім того, різні види мистецтва об'єднані механічно, «лише стінами», а не художньо-ансамблевою цілісністю. Викликає сумнів авторське бажання трактувати станковий живопис і графіку як типовий елемент житлового інтер'єра. В той же час оціночні характеристики окремих творів у роботі беззаперечні й свідчать про притаманний К. Широцькому високий художній смак. Найбільший інтерес викликає остання глава, присвячена історії розвитку та сучасному станові, стінних розписів українських хат і господарських приміщень. Зокрема, тут зустрічається ряд цікавих думок щодо ролі орнаменту як у житті народу, так і в історії мистецтва. «Основним імпульсом, що викликає бажання народу, навіть при сучасному занепаді добробуту, прикрашати своє помешкання, є причини естетичні й частково збережені давні вірування... Орнамент завжди, навіть серед найрозвиненіших форм, зберігає елементи старовини через відсталі економічні культурні й соціальні умови побуту народних мас, які живуть ізольовано і задовольняють свою потребу в красі передачею традиційних форм, тоді як вищі класи з розвитком культурності збагачують своє мистецтво запозиченнями... стилів, що надходять зовні» [14].

Базуючись у своїй характеристиці орнаментальних форм і мотивів переважно на пам'ятниках Поділля, автор поширює свої висновки і на стінопис інших областей України. Аналізуючи еволюцію мотивів, він формулює дві основні схеми рішення композицій у рослинному орнаменті: дерево чи гілка; крива, що завивається подібно до волюти або хвиляста лінія. Крім того, виділяються окремі композиційні вузли, зумовлені розташуванням розписів тієї чи іншої частини інтер'єра (віконниця, піч тощо). Автор робить висновок про спорідненість українського орнаменту з аналогічними мотивами в інших слов'янських народів і взагалі про близькість орнаментальних мотивів у світовому масштабі [15]. Значний обсяг досліджуваного К. Широцьким у названій праці матеріалу, точність характеристик пам'ятників, демократичність авторської позиції та влучність спостережень роблять її помітним явищем у дожовтневому мистецтвознавстві.

Невтомним збирачем, дослідником і популяризатором скарбів мистецтва українського народу був Микола Федотович Біляшівський (1867—1926). Його діяльність відігравала значну роль у культурному та науковому житті Києва початку нашого століття. Активно займаючись археологією, етнографічними дослідженнями, редакційною роботою, пов'язаною з виданням «Археологической летописи Южной России», він був також одним із засновників музейної справи на Україні, директором Київського історичного музею з 1902 по 1923 рік. У його науковій спадщині одне з провідних місць займають праці з питань українського народного мистецтва, зокрема орнаменту. Типовою в цьому плані є стаття «Про український орнамент», де, з одного боку, у бібліографічному огляді подається підсумок зробленого на той час українськими дослідниками в цій галузі, а з іншого,— визначаються наступні конкретні завдання [16]. Огляд літератури відзначається високим науковим рівнем: автор не лише констатує появу того чи іншого видання, але й аналізує його. Високо оцінюючи перші публікації з даної теми, зокрема Ф. Вовка, О. Пчілки, він відзначає, що в цілому дослідження з народного мистецтва характеризуються фрагментарністю розкриття теми, відсутністю завдань узагальнюючого плану. В зв'язку з цим і викладаються свого роду тези можливого комплексного дослідження еволюції українського орнаменту в при-

[14] *Там же*.— С. 125.

[15] Див.: *Широцкий К. В.* О живописном убранстве украинского дома в прошлом и настоящем // Искусство в Южной России.— Живопись, графика, художественная печать.— 1914.— № 5—6.— С. 211.

[16] Див.: *Біляшівський М.* Про український орнамент // Записки Українського наукового товариства в Києві.— К., 1908.— Т. III.— С. 40—54.

кладному мистецтві як галузі творчої діяльності народу[17]. Загальні положення з цього питання М. Ф. Біляшівський доповнює аналізом узорів вишивок або пошиванок, як він їх називає. Він подає стислий виклад технік, композиційних рішень та колориту орнаментів у відповідності до територіального походження виробів.

Центральним питанням у вивченні народного мистецтва в складних умовах передреволюційного десятиліття стало визначення його соціальної суті. Тут важливу роль відіграла публікація вченого «Декілька паралелей із сфери народного мистецтва», де доводиться неможливість існування в буржуазному суспільстві епохи єдиної національної культури[18]. «Коли бачимо, як народ розділено на дві протиставлені одна одній частини, з яких меншу, як завжди, складають вищі шари, а більшу — прості люди, ...то, зрозуміло, і надбання культури, а разом з тим і вища художня творчість поступають на користь лише першої, а народ, ...позбавлений всього того, що дає вища культура, йде своєю дорогою і в цій сфері, сфері мистецтва, по-своєму розуміє красу і задовольняє свої до неї прагнення»[19]. Відштовхуючись від цієї думки, автор подає свої критерії оцінки творів народного мистецтва як прояв естетичних смаків народних мас.

Особливий інтерес викликає поставлене М. Біляшівським питання про подібність конструктивних форм і орнаментальних мотивів у виробах різних країн. Порівнюючи вироби кераміки, із скла, тканини тощо України та інших народів Європи, автор знаходить у них багато спільного, що дає підставу зробити такі висновки. По-перше, об'єднуються в одну видову групу всі вироби — «продукти сільського життя». По-друге, стверджується спільність основних рис у народному мистецтві на широкій території Європи, не виключаючи можливість подальшого розповсюдження цієї спільності. Нарешті, відзначається особлива стабільність, незмінність у часі, що дозволяє зберігати один тип від середньовіччя до наших днів[20]. Такий широкий і вільний підхід до аналізу видової суті народного мистецтва свідчить про високий рівень мислення вченого, який подолав як обмеженість захвалювання національної неперевершеності українського мистецтва, так і недоліки теорії «впливів», де увага акцентувалася на запозиченнях.

Ще раз М. Біляшівський повертається до визначення специфіки українського орнаменту в статті «Дещо про українську орнаментику», в якій високо оцінює народний художній смак, уміння органічно поєднати декор з формою речі, залежно від її призначення[21]. Характеризуючи використання тих чи тих мотивів у різних районах України, автор бере за основу рівень композиційної та колористичної складності улюблених узорів, що приводить його до виділення на перший план Придніпров'я, де зустрічаються найрозвиненіші в цьому плані форми. При конкретному аналізі орнаментації виробів дослідник традиційно систематизує їх за матеріалом, зазначаючи, по можливості, й час складання певних традицій. Так, формування конструкції і типового декору гончарних виробів відноситься до пізньопоганських часів, переважає геометричний орнамент. Подібні мотиви, але в іншій композиції зустрічаються і в ткацтві. В той же час килимарство, як зауважує вчений, демонструє цікаві приклади вільно трактованого стилізованого рослинного орнаменту. До речі, М. Біляшівський вважає, що найбільший вплив на формування розвиненого стилю українських килимів, особливо «панських», справило французьке мистецтво XVII ст.[22] Побіжно аналізуючи орнамент вишиванок, вчений будує

[17] *Там же.*— С. 48—49.
[18] Див.: *Беляшевский Н.* Несколько параллелей из области народного искусства // Искусство и печатное дело.— 1909.— № 11.— С. 459—470.
[19] *Там же.*— С. 460.
[20] *Там же.*— С. 470.
[21] Див.: *Біляшівський М.* Дещо про українську орнаментику // Сяйво.— 1913.— № 3.— С. 72—78.
[22] *Там же.*— С. 77.

схему еволюції від суто геометричного через стилізований рослинний до повністю рослинного в золотому шитті виробів культового призначення. Підсумовуючи сказане, дослідник підкреслює широке використання рослинних мотивів з характерною особливістю зрілого українського орнаменту, споріднюючи його із західноєвропейським, при збереженні певної стилізації, що вигідно відрізняє його від занадто натуралістичних західних аналогів.

Наведені праці К. Широцького і М. Біляшівського, безсумнівно, займають провідне місце серед досліджень українського орнаменту передреволюційної доби. Але й інші вчені того часу залишили цікаві спостереження. Високою майстерністю художнього аналізу відзначається публікація Є. Кузьміна про українське килимарство, написана на основі вивчення експонатів Київського музею[23]. Вказавши на перевагу двосторонніх килимів типу гобелена, автор поділяє експонати на чотири групи: давні із східним узором, церковні, панські та типово народні. На основі порівняльних зіставлень учений робить висновок, що улюблені мотиви у вітчизняному килимарстві — ваза з квітами та виноградна лоза. Найвищу похвалу дослідника заслуговують килими, що відбивають суто народні смаки. Він пише: «Тут ми зустрічаємося майже виключно із стилізованим рослинним візерунком. При цьому можна відзначити два типи: один ритмічно повторює окремі мотиви, розкидаючи їх по тлу; інший — з узором суцільним, безперервним»[24]. Характерну особливість української орнаментики дослідник вбачає в надзвичайній її невимушеності, в тому, що майстер «ніби і не задумує візерунка, а, розпочавши роботу, виконує все, що прийде в голову, аби не було вільного місця», поєднуючи, цю свободу з високим чуттям композиції[25]. Особливо захоплює вченого мистецтво народних майстрів уникати холодної симетрії, зберігаючи принцип відносної рівноваги. Влучністю спостережень відзначаються характеристики колориту килимів, де загальне чорне тло складається з ниток різних відтінків, отже «тло набирає суто акварельної мінливості, жвавості, втрачаючи мертву нерухомість»[26]. В орнаменті за словами автора, переважає червоний колір, хоча є зелений, жовтий, білий. Проте і тут спостерігається відсутність канону. Наведені нами влучні характеристики С. Кузьміна, його зацікавленість стилістичними проблемами, аналізом художніх засобів, зумовлені базовою художньою освітою вченого, що надає своєрідності його мистецтвознавчим публікаціям.

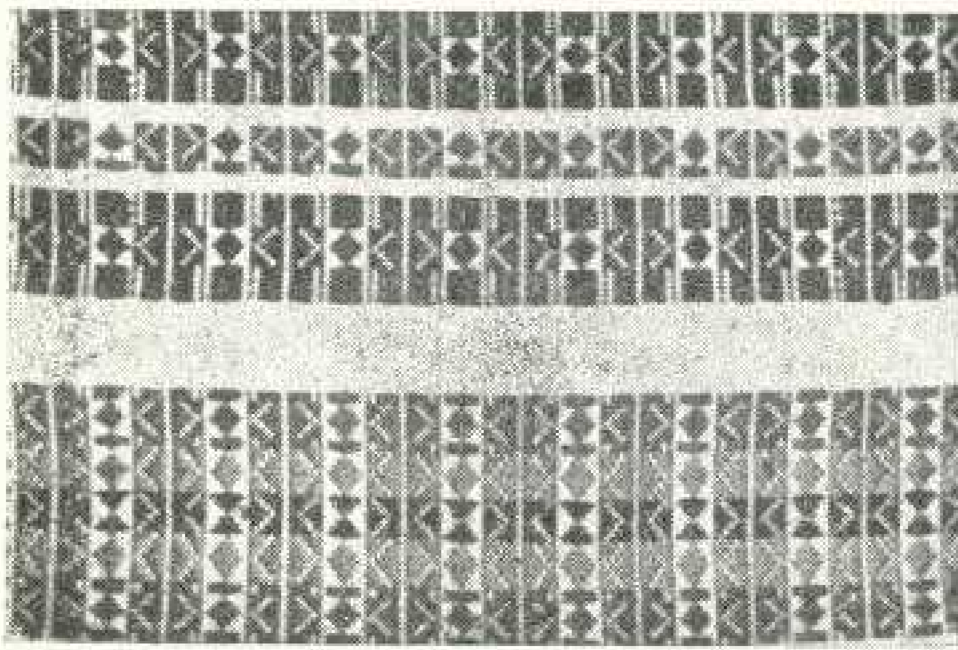
У своїй художньо-критичній діяльності 1910-х років О. Пчілка постійно досліджувала проблеми народного мистецтва. В контексті даної публікації найбільшої уваги заслуговує її стаття «Малювання на українських мисках»[27]. Проте найцікавіші думки щодо еволюції українського орнаменту були викладені письменницею в 1920-і роки в огляді «Українське селянське малювання на стінах»[28].

Розглянуті матеріали переконливо свідчать, що в українському дожовтневому мистецтвознавстві було досягнуто значних успіхів у вивченні проблем, пов'язаних з народним мистецтвом. Завдяки зусиллям вчених була зібрана велика кількість фактичної інформації, вироблені критерії оцінки творів народного мистецтва та створена певна концепція еволюції українського національного орнаменту.

Ірина УДРІС

Кривий Ріг

[23] Див.: *Кузьмин Е.* Украинский ковер // Старые годы.— 1908.— Май.— С. 249—256.
[24] *Там же.*— С. 254.
[25] *Там же.*— С. 254.
[26] *Там же.*— С. 256.
[27] Див.: *Пчілка О.* Малювання на українських мисках // Рідний край.— 1910.— № 1.— С. 23—30.
[28] Див.: *Пчілка О.* Українське селянське малюваня на стінах // Записки історико-філологічного відділу ВУАН (Відбиток).— К., 1929.— Кн. XVIII.— 9 с.



НАРОДНІ ТАЛАНТИ

ГРАФІКА БОРИСА ДРОБОТЮКА

Надійним орієнтиром творчого натхнення Бориса Дроботюка є багатогранна українська народна культура — звичаї, обряди, мистецтво та фольклор. Це в житті митця було певною закономірністю. Він народився і виріс на західному Поділлі, змалку вбираючи у свою вразливу душу народну ментальність, безліч вражень і спостережень з життя хлібороба, що згодом стали домінуючою метою в його творчості.

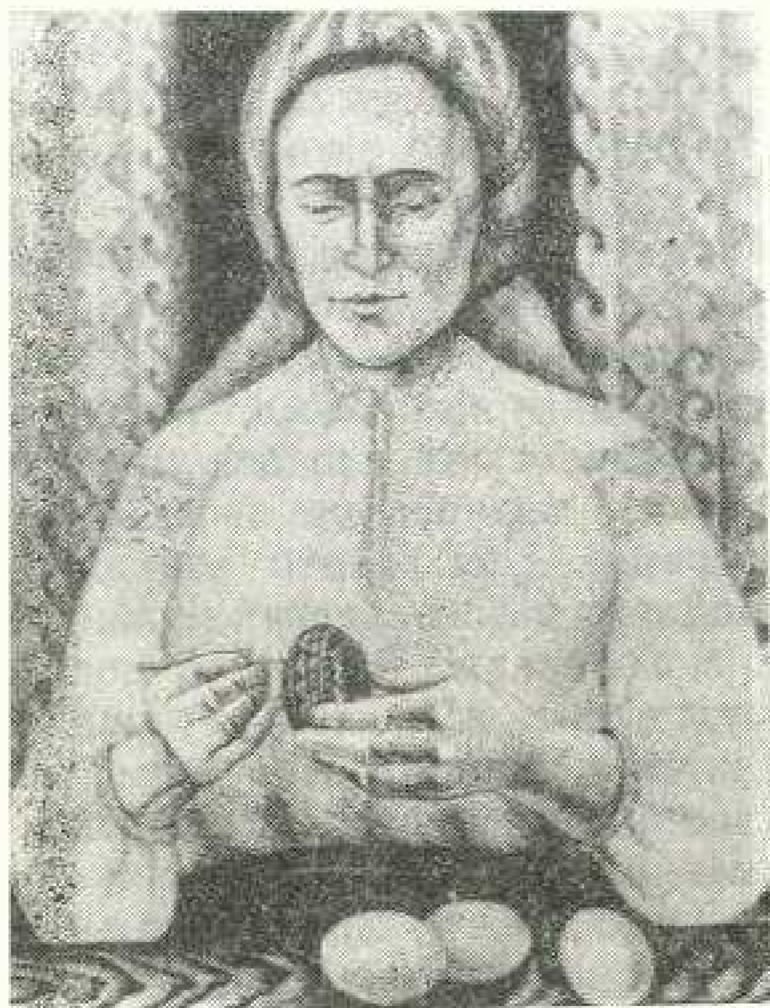
Навчання у Вижницькому художньому училищі на Буковині в 60-х роках ще більше утвердило його зацікавлення народним мистецтвом, різними його жанрами. Він почав заглиблюватися у психологію творчості майстрів, відкриваючи для себе сутність та значення давніх традицій. Займаючись різьбярством, яке культивувалося в гуцульському краї, Б. Дроботюк відчув роль матеріалу й навчився вправно володіти різцем, що значно полегшило йому майбутню працю в гравюрі. Проте орнаментальна різьба не приносила морального задоволення. Борис прагнув повідати людям щось більше, що нуртувало в душі, пульсувало в уяві. Саме тому продовжував освіту в Львівському художньому інституті. В колі митців він зустрів чимало талановитих майстрів графіки та естампної гравюри, що привабила його багатством художньо-виражальних засобів. У його творчості бачимо синтез багатьох рис притаманних львівській графіці, що має індивідуальне обличчя і власні принципи, послідовником яких є Борис Дроботюк.

Художникові слід віддати належне: він нікого безпосередньо не наслідував, а лише вивчав досвід попередників, завдяки праці виробив свою власну графічну мову. Б. Дроботюк належить до тих митців, талант яких визріває поступово, не заявляючи голосно про своє існування. Основною прикметою його творчості слід вважати те, що, поважаючи професійну графіку, він залишається вірним народному мистецтву. Художня мова народних майстрів цікавить його своєю щирістю та безпосередністю, оптимістичним світобаченням, живим, теплим, органічним відчутям краси життя. І саме ту теплоту народного мистецтва вдалося зберегти художникові в своїй творчості, незважаючи на різноманітні формальні експерименти графічних технік, пошук фактури, співвідношень світла і тіні, ритмічного звучання ліній і плям, декоративної виразності кольору. Б. Дроботюк успішно засвоїв майже всі відомі графічні техніки, пробуючи свої сили в ліногравюрі, літографії, монотипії, офорті та його різновидах. Він наполегливо вносить у свої твори комбіновані гафічні техніки, відповідно до поставлених перед собою творчих завдань. Художник володіє широким спектром виражальних можливостей, що дозволяють йому вирішувати складні композиції, передавати тонкі відтінки переживань своїх численних персонажів.



Борис Дроботюк.
Господар Карпатських гір.
Кольорова літографія. 1988.

Митець полюбляє втілювати багатолюдні сцени народного побуту, де розгорнуто різні події, показано типові характери, своєрідність матеріальної культури, взаємини людей в процесі спілкування в родинних та громадських обрядах. У творах художника люди з'єднані між собою тисяччю невидимих духовних ниток. В єдиний етнос їх об'єднує спільна минувшина, співуча мова, національні особливості побуту, звичаї та рідна земля, сама природа, на тлі якої проходить їхнє життя і праця. Земля предків накладає на них свій благотворний відбиток, диктує їм певну поведінку, вірування та культи, естетичні ідеали, що передаються через віки з покоління в покоління, гуртуючи їх у спільноту, що зветься — народ («Свято пісні й танцю в Шевченківському гаю у Львові», «Весільний обряд», «До нової хати», «Весілля в селі Канафости», «Святковий ярмарок у Косові» та ін.). Його жанровим творам притаманна поетично-величальна піднесенність, що підсилюється відповідними обрядовими музично-пісенними, ігровими і танцювальними елементами. Композиції сповнені значних і другорядних подій, але всі несуть глибоке змістове навантаження. З роками художник переусвідомлює та по-новому інтерпретує художні принципи народного мистецтва, що відбивається в тематичній різносторонності гравюр, характеристиці образів, самій структурі композиційних засобів, стилістиці графічної мови штриха і плями. Б. Дроботюк має схильність до традиційного реалістичного малюнка, детальної розповідності, іноді навіть надмірної, що перешкоджає сприйманню основної ідеї твору. Але його рисунок має свою специфіку, наближаючись до реалізму народного примітиву, який допускає певну умовність зображення, наївну стилізацію. Йому властива щирість та ясність, відсутність штучно надуманих та надмірно ускладнених засобів художньої мови. Саме та щира інтонація його творів приваблює глядача, який легко і невимушено спілкується з образами художника, що не



Борис Дроботюк. Писанкарка. Літографія. 1987.



Борис Дроботюк. Весільний гуцульський натюрморт. Офорт. 1984.

залишають нікого байдужим, збуджують до роздумів, асоціацій, відсилаючи до народної пісні, легенди, повір'їв тощо. Як графік-професіонал Б. Дроботюк володіє всіма таємницями майстерного різця, одначе він не нехтує досвідом народних майстрів, працю яких розуміє і шанує. Його власна образотворча мова близька естетичній виразності народних художників прикладного мистецтва — різьбярів, майстрів керамічного роспису, народної іграшки, ткацтва і вишивки, писанкарства і витинанки тощо (роботи «Працює майстер народної дитячої іграшки В. Звіринський з Поділля», «Писанкарка»). Така орієнтація на народний примітив — справа нелегка. Вона таїть у собі можливість поверхового копіювання зовнішніх рис народного мистецтва. Борис Дроботюк, треба визнати, щасливо уникає такої небезпеки. Стилістика його образної мови органічна, природно випливає з глибокого відчуття синтезу форми та змісту зображеного, прагнення митця до життєвої правди. Від народного мистецтва художник успадковує світлу мажорність та оптимістичний настрій своєї творчості. Вміння бачити добро і красу в найменших проявах життя, як вияв його духовності, що здатне перемагати горе, переживання і тривоги, запалюючи в душі вогник надії. Незважаючи на те, що власні життєві дороги художника були вимощені скоріше тернами, аніж трояндами, творчість його немов наперекір долі, дарувала людям радісні хвилини піднесених почуттів.

Його захоплює весільний обряд на Україні, який він детально вивчає. Митець намагається відійти від сухості документальної розповіді, створюючи живі, хвилюючі сцени, сповнені складних психологічних переживань, глибоко символічних дійств, радісних та сумних, алегоричних образів, що надають весільному обряду урочистості, незабутнього чару та філософічного змісту. Художник наповнює свої весільні мотиви багатозначними символами, що набирають в його творчій інтерпретації нового поетичного звучання. Це різноманітні декоративно-ритуальні деталі такі як, «дерево життя», або «гільце прикрашене кольоровими квітками, стрічками», віночки та квіткові гірлянди, вишивані рушники, оспівані в піснях, що постійно супроводжують українську обрядовість. У цілому ряді творів художник використовує мотив короваю — обрядового тіста. Свіжоспечений ритуальний хліб, яким зустрічають дорогих гостей, друзів, яким благословляють на щастя молодят. На графічних аркушах Бориса Дроботюка

бачимо цілу колекцію короваїв, за якою можна вивчати цей унікальний вид народної творчості. Художник милується вмінням народних майстринь прикрашати святкове тісто, надаючи йому не тільки естетичного вигляду, але й магічних властивостей. Чого тільки на короваї немає? Дерева та рослини, виліплені з тіста цілі композиції — гілки з листочками, бруньками, квітами, різноманітні пташки (голуби, бузьки, солов'ї), пташині гніздечка, людські постаті тощо. Коровай — то символ щастя і добробуту, здоров'я і чесної праці, багатства і врожайності, творчих здобутків. Це також знак миролюбності, щедрості душі народної, прадавнє уосіблення хліборобської культури наших предків. А в творах Бориса Дроботюка він звучить ще й як символ гармонії Всесвіту, як єдність сонця і землі. Ідею цього образу художник розробляє щораз глибше, впродовж цілого десятиліття, створюючи низку графічних натюрмортів з короваєм, поповнює постійно новими варіантами цю свою улюблену серію. Її можна вважати справжнім творчим успіхом митця, однією з вершин його творчості. Натюрморти близькі за композицією, вони зображають фрагменти інтер'єра селянської хати і одночасно навколишню природу, що органічно зливається з ним. У композиції бачимо прості, знайомі нам предмети щоденного народного вжитку, що є типовими зразками народного мистецтва. Глек і розмальована кахля, корчага, ложка і миска, вишивані рушники свідчать про суворий спартанський побут селянина-хлібороба. В кожному аркуші в композиції домінує коровай чи хлібина, що стає змістовним та формальним епіцентром. Дивлячись на натюрморти Бориса Дроботюка, згадуємо мимоволі відомі твори Катерини Білокур («Сільський сніданок»), в яких вона зуміла зробити геніальні узагальнення. Кожен з графічних аркушів художника можна розцінювати як гімн людській праці, рідній землі, як своєрідний код духовності нашого етносу, що бере початок власне в повазі до землі, любові до неї. Натюрморти є прекрасним пізнавальним матеріалом для знайомства з кращими зразками регіонального мистецтва Гуцульщини, Бойківщини, Поділля, Буковини («Гуцульський натюрморт», «Натюрморт хлібороба», «Весільний натюрморт», «Натюрморт з короваєм нового врожаю», «Обжинки», «Натюрморт присвячений народному майстру дитячої іграшки» та інші). Твори цього циклу виконані художником із зрілою майстерністю офортиста. Техніка резерважу передає ілюзію предметності, а ніжні прозоро акварельні тони кольорової підкладки підсилюють художню виразність творів, виявляють добре відчуття художником кольору і тонкий, вимогливий естетичний смак. Твори з цієї серії користуються успіхом на виставках серед глядачів, багато з них знаходяться в музейних та приватних колекціях, привертають увагу знавців та шанувальників народного мистецтва.

Характерною особливістю творів Б. Дроботюка є вміння використати поруч із сюжетними мотивами, суто декоративні, орнаментальні елементи, запозичені безпосередньо з оригінальних творів народного мистецтва. Характерні мотиви рослинного та геометричного орнаментування найчастіше з гуцульської кераміки, різьби, вишиванок, писанкового розпису, витинанок тощо. Особливо цікавий в тому плані триптих «Спогади». Композицію цього графічного аркуша членують напівсферичні діагоналі, що створюють враження фрагменту писанки, з типовими мотивами безконечника, солярних розет, ромбиків. Серед них органічно вкомпановані людські постаті. Писанка нагадує нам закодований в знаках та образах літопис людського життя, що змережане перехресними узорами радісних і сумних подій, щасливих і трагічних переживань, підсилених ще лаконічними кольоровими зіставленнями, що носять символічне забарвлення («Червоне то любов, а чорне то печаль»). У аркуші «Спогади» увагу привертає жіноча постать із скорботним поглядом. Перед селянською жінкою проходить усе її життя — далека молодість, щасливий весільний день, розлука з коханим, нездійснені сподівання та її безрадісна самотність. Усі ці

роздуми виринають під впливом символічних мотивів, узятих із писанкового розпису і тактовно вплетених у загальну розповідь про людську долю. Таке ж враження нас огортає, коли розглядаємо літографський аркуш під назвою «Писанкарка», де художник зумів передати урочисту святковість, коли під талановитими руками народної писанкарки народжується неповторне орнаментальне диво. Майстриня, повторюючи, здається, традиційні мотиви, завжди приносить щось своє, неповторне, віддаючи часточку своєї душі, настрій хвилини, власне переживання. Вся її постать, зосереджена і духовно піднесена, виділяється монументальним силуетом, немов ікона, на узорному тлі, передаючи творче натхнення.

Численим творам Б. Дроботюка притаманний тонкий психологізм. Автор уміє домагатися його в кожному конкретному персонажі багатофігурних сцен («Святковий ярмарок у Косові», «На автобусній зупинці» тощо). Образи його настільки індивідуальні й типові, що здається всі вони намальовані з натури у карпатському чи бойківському селі. Художник має справжній хист портретиста, який добре відчуває внутрішню діалектику людських переживань.

Багатогранність психологічної характеристики притаманна графічному аркушеві, присвяченому видатному художникові Леопольдові Левицькому та його дружині Гені. Подружжя користувалося серед митців великою любов'ю за прихильність і підтримку творчої молоді. Портрет композитора та фольклориста І. Майчика вирізняється не тільки психологізмом, але і вельми оригінальною композицією, в якій автор намагався передати звучання музики композитора, що створена на основі українського фольклорного мелосу. Своєрідний, ніби пройнятий пісенними мотивами та звуками, портрет Т. Шевченка створений у літографії «І в звуках пам'ять озоветься».

В графічних композиціях Борис Дроботюк охоче звертається до надреалістичних сюрреалістичних символів. Але вони не цілком абстрактні, використовуються художником поруч із суто життєвими образами, не протиставляючись їм, а навпаки, доповнюючи та поглиблюючи їх загальнолюдський зміст, надають зображеній сцені певної утаємниченості та міфологічного звучання. Ці надреальні образи створюють ніби окремий паралельний до земного світ, випливають з конкретних обставин життя і перенесені в інші космічні виміри.

Символічні мотиви легко вгадуються та розшифровуються, адже вони взяті з фольклорного арсеналу, який досконало знає та чуттєво сприймає художник. У творах, присвячених весільній тематиці, наприклад, поруч зі сценами передбаченими ритуалами весільної драми (підготовка до весілля, вінкоплетини, розплітання коси, запрошення на весілля, коровай, дівич-вечір, чи весільна учта) бачимо й інші незвичні ірраціональні сцени, продиктовані фантазією автора твору. В небі серед хмаринок сопілки та флейти виграють величальні гімни на честь молодої пари; літаючи, немов витанцьовує, скрипка зі смичком, а весільні рушники стеляться білими стежками-дорогами через гірські верхи та плай в незвідану далину. Розсипав додолу запашні квітки розірваний дівочий вінок, а його барвисті стрічки тріпочуть на вітрі в такт троїстих музик, в'юнкими хвилями огортають весільний поїзд і святково замаєних коней, розлітаються у різні боки і падають на землю, перетворюючись на численні потічки бистроплинної води. Ось який каскад античних образів, навіяних глибокопоетичним українським фольклором, нерідко зустрічається в графічних аркушах Б. Дроботюка. Спостерігаємо в них одночасне зображення кількох різнопланових подій, що доповнюють себе настроєм, або протиставляються контрастом свого тембру, зливаючись у багатоголосся народного побуту, звичаїв, обрядів, що супроводжують людину все її життя.

За останній час творчість Б. Дроботюка дещо змінилася, набрала нових рис, більш епічного настрою, що прийшов на зміну ліpико-сентиментальним та романтичним мотивам ранньої творчості. Зберігаючи

і надалі тісний зв'язок з народними джерелами, він вносить інтелектуальний, філософський елемент в образний лад своїх творів. У мажорну тональність більшості його творів тепер владно вривається експресивна драматургія сюжету, глибокі соціальні узагальнення протиріч сьогодення. З'являються твори під впливом переживань автора за долю народну, усвідомлення складностей, що приносить нам час перебудови, тверезий аналіз минулого, тривога за майбутнє рідної землі. Художник правдиво розповідає про трагічні події нашої історії — голодомор 1933-го, Чорнобильську руїну, що знайшли болючий відгомін в його душі («Апокаліпсис», «Пієта», «Жертвам голодомору 1933 року присвячується»). Він знайшов для тих мотивів і нову графічну техніку — акватинти, що оперує темними оксамитовими плямами і гострим, як блискавка світлом, новаторську мову композиції, що полягає у використанні ритмічного членування графічного аркуша, експресивному звучанні кольору і напруги ліній.

Серед останніх творів художника помітне місце займає офорт «Людські долі» — роздуми над долею української жінки, матері, дружини, коханої. Скільки смутку і страждань у тих постатях, як глибоко співчуває художник людському горю і недолі. Це одна з його кращих робіт, зримо пов'язана з пісенною народною творчістю, де створено національний художній образ жінки. Цей офорт звучить як контраст до тих мажорних, життєрадісних мотивів, які художник підносить у своєму весільному циклі.

Діалектика творчості Б. Дроботюка стрімко міняється, про що свідчать такі графічні твори як «Протистояння планет», «Збита мішень», які можна вважати новаторськими за конструкцією логічного мислення. Чи буде успішним цей новий етап у творчості митця, покаже час.

Слід відзначити, що жанрова палітра графіки Б. Дроботюка доволі широка. Це станкова естампна гравюра, книжкова ілюстрація, мініатюра-екслібрис, святкова поздоровча листівка. Він працює в графічному пейзажі, натюрморті, портреті, жанровій композиції. Залюбки розробляє художник мотиви літературної класики, звертаючись до спадщини улюблених письменників — Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, В. Стефаника, О. Кобилянської та інших, обираючи художні твори, які найбільше відповідають йому зображенням народного життя. Останнім часом художник захоплюється поетичними текстами Богдана Ігоря Антонича — видатного поета XX ст. На його вірші він виконав ряд чудових графічних аркушів — «Народився Бог на санях», «Село», «До весни», «Три перстні». Висока поетична культура слова Антонича базувалася теж на глибокому розумінні праслов'янських фолькльорних джерел часів язичництва його рідної Лемківщини. І це художник зумів відчути і відтворити візуально в своїх творах, присвячених поетові.

Борис Дроботюк виявив свій талант і в галузі книжкового знаку. Але тут він використовує не так фольклорний образ, як суто історичний. Бачимо цікаві образи з минулого України, які графік сприймає крізь призму свого світобачення. Екслібриси він виконує в техніці офортної мініатюри, надаючи їм експресії та графічної віртуозної майстерності. До кращих книжкових знаків належать екслібриси Володимира Вітрука, Романа Лубківського, Федора Стригуна, Олександра Гринька, С. Максимчука, авторський тощо.

Серед львівських митців Б. Дроботюк виділяється стабільною вірністю реалістичним принципам, але розуміє не догматично. І коли в наш час спостерігаємо серед молодих митців зацікавлення найбільш авангардними течіями сучасного абстрактного мистецтва, він продовжує працювати на грунті використання національних традицій, вельми обережно відбираючи з новітніх тенденцій модернізму тільки те, що здатне поглибити зміст його власних образів. Він усіпшно вміє поєднати життєві враження з парадоксальними елементами художнього вимислу, що розкривають глибинну суть і нові грані зображеного, не

позбавляючи його в той же час національного колориту. Художник знаходить нові інтонації народних традицій, збагачуючи їх творчою уявою, переосмислює художні образи складені в народі, що так щедро відбилися в народних піснях, легендах, звичаях («Легенда про Черемош», «Легенда про Прут», «Ой по горі ромен цвіте» тощо). І коли кілька років тому твори Б. Дроботюка деякі критики вважали надто архаїчними, то з погляду сьогодення його графіка стала вельми актуальною, особливо в умовах відродження української традиційної побутової культури.

Окремо хочеться привернути увагу до типової для художника композиції під назвою «Господар Карпат», в основі якої лежить той же, традиційний і улюблений художником образ короваю. Автор несподівано в літографській гравюрі трансформує його в образ рідної землі, сповненої багатства і достатку, яку тримає в обіймах своїх натруджених рук старий гуцул у мальовничій кресані. Вишитий візерунками рушник дбайливо огортає дивний «коровай», що пливе у зорянім просторі, немов золотистий сонячний диск. А на короваї — усе, що найдорожче серцю гуцула: і рідні гори та долини, село з хатками і оберегами, дерев'яна церква на горбку, і весільний похід з музиками, сумують трембіти, дзвінко грає скрипка і бас, догорає ватра, чекає пастуха сита маржинка. Так просто і водночас святково і піднесенно зумів поглянути на свій рідний край художник, нащадок хліборобського роду, що з діда-прадіда землю шанує, вважаючи її джерелом усіх людських чеснот і радощів найцінніших морально-етичних принципів людини. Саме тими принципами художник найбільше дорожить, акцентує на них, прагне передати через свої твори любов до рідної землі — годувальниці нашої, до всього того, що пов'язане з цим священним поняттям.

Кожний твір художника звернений безпосередньо до глядача немов віншування добра і щастя, благополуччя і душевної рівноваги та наснаги. Відвідувачі його персональної виставки, що відбулася в кінці минулого року в Музеї етнографії у Львові з нагоди 50-річчя художника, відчули цю щирість і оцінили її, сприймаючи його творчість з великою прихильністю. Львів'яни немов знову відкрили для себе сповнений чистоти і свіжості талант митця, чекаючи на його нові художні звершення, запорукою яких є інтелектуальна зрілість, широкий спектр душевних почувань художника, зростаюча майстерність, хист до постійного пошуку.

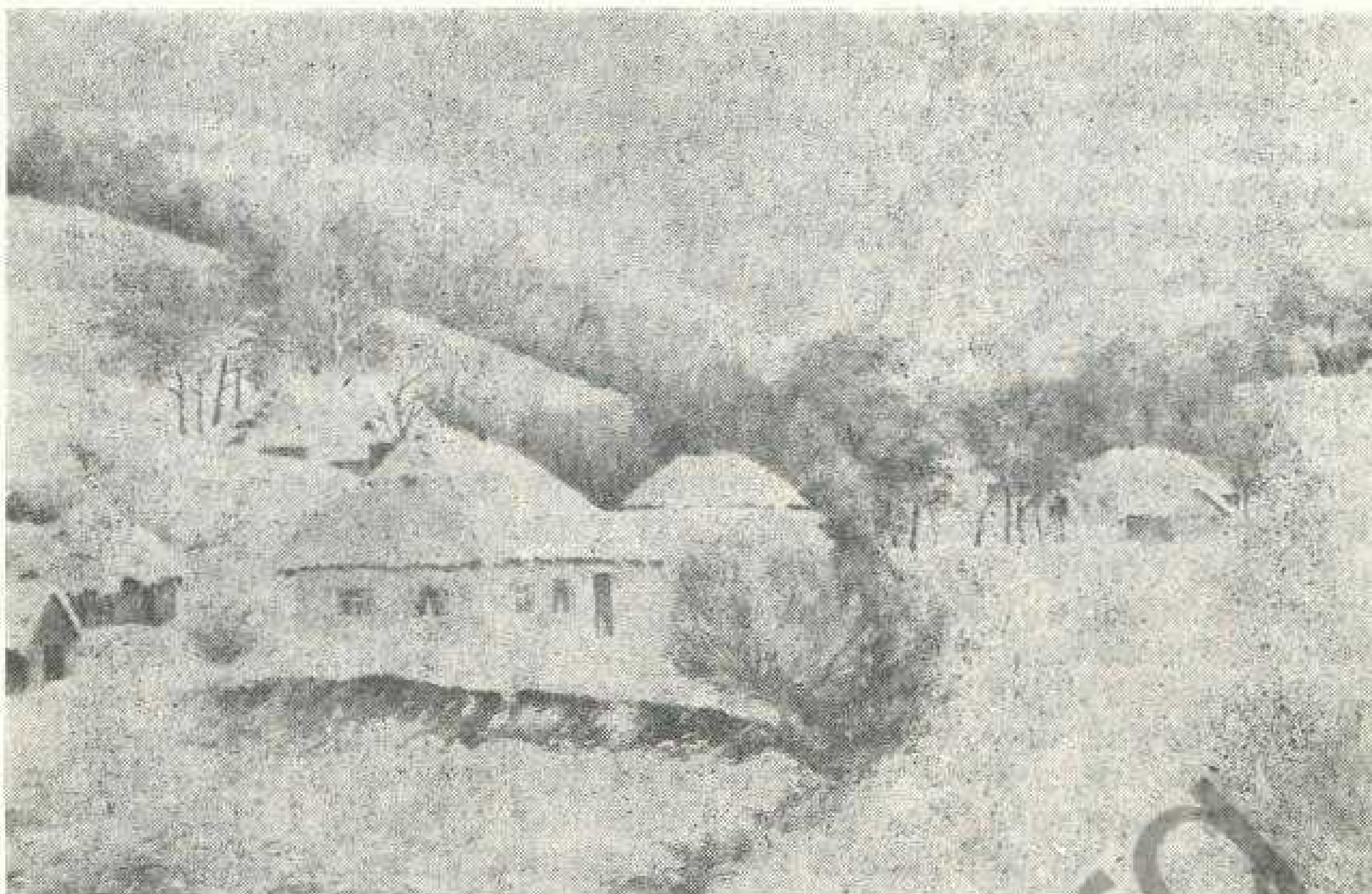
Христина САНОЦЬКА

Львів

МИТЕЦЬ З ВЕРБОВОЇ БАЛКИ

Серед сучасних художників Канівщини провідне місце належить митцеві з села Береснягів Миколі Петровичу Костирі. Життя талановитого художника-самоука нагадує оповідання відомого польського письменника Генріха Сенкевича про Янка-музиканта. Цілий вік Микола Петрович тужив за мистецтвом, віддавав йому години, відірвані від відпочинку, а доля ставила йому перешкоди, які він подолати не міг, безжально відкидала вбік з обраної дороги, на відроги життя. Художникові запала в душу давня, старосвітська Україна з чудовою красою, невловним подихом козаччини. І водночас він став свідком відходу її у небуття, змальовуючи обдерті стріхи, покинуті хати, забуті цвинтарі рідного села, невимовну красу рідної Канівщини, діткнуту подихом спустошення і забуття.

Микола Петрович народився 19 грудня 1939 року в селі Береснягах Канівського району Черкаської області (за колишньою стародав-



Микола Костиря.
Зима.
Картон, олія.

ньою назвою — Вербовій Балці), на кутку Майлаківщині — прадавньому витоку села, що зберіг козацькі льохи та підмурівки прадавньої козацької церкви св. Покрови. Майлаківщина стала колискою Миколи Петровича, матір'ю-натхненницею його творів. Вербова балка, від якої пішла назва села, була поруч батьківської хати. Враження, пережиті в дитинстві, відтворені в полотнах митця. На одному з них зображена батьківська хата Костирів — стара, скособочена, але чудово-прекрасна і ніби жива в маєві зелені, а через те ще журливіша перед занепадом.

З дитинства Миколу Петровича манив за собою підсвідомий потяг до краси і водночас тяжкі реалії життя не давали його втілити у реальність. Сім'я майстрів відзначалася любов'ю до музики, грала, співала, жила тими давніми звичаями, що рік від року руйнувала дійсність. Про свої перші спроби малювати Микола Петрович пригадує, що поштовхом став напівзабутий звичай розмальовувати печі й комини у Береснягах: «Почав малювати, бо малювали по коминах люди півники... але при мені це одійшло...». В школі Микола Костиря перемальовував картинки з книжок, а пізніше почав малювати з натури. Першою картиною, що принесла йому славу в селі, стала «Козачка з конем» (за назвою, яку дали їй в селі) — дівчина в старовинному одязі напуває коня. Далі з'явилися «Воли на пастівнику», «Вечір над ставком», хати, стодоли, криниці, краєвиди рідного села та сусідніх видолинків. Усе ж Миколі Петровичу пощастило зачерпнути хоч з пригоршу малярської науки. Він вчиться в заочному народному університеті ім. Крупської в Москві в Бориса Івановича Горбунова. Ці роки Микола Петрович пригадує із щирим захопленням, з побожністю вимовляє ім'я майстра, який навчав його рисунку і малюнку фарбами, зокрема малюнка з натури. «Скільки й пам'ятаю, то природа мені дуже подобалась. Скільки у ній всього...». Ще одним поштовхом до малювання було усвідомлення плинності життя у Береснягах, жаль за батьками, за всім тим добрим, що супроводжувало його в житті й минуло: «А як померли, то стало мені шкода. Батько розповідав, які красиві місця були, де панське... Батько любив природу...». Так на полотнах Миколи Петровича стали з'являтися козацькі ще



Микола Костиря. Пейзаж. Картон, олія.

старосвітські хати із ганками, мереженими віконницями, залиті зеленню і водночас з подихом смутку і запустіння. На полотнах митця хати і краєвиди Майлаківщини, Перевертайлівщини, Висайки — різних кутків стародавнього напівзавмерлого села — «Хата діда Ладимира», «Пантелієва криниця», «Хата баби Марини Нечипорихи», «Хата діда Миколи Демидовича» як спогад про минуле життя і красу, що вже ніколи не вернуться, люди і хати, від яких залишилися хіба що буйні кущі бузку на тому місці, де мали бути хатнища. «Мені шкода, що це все минає... Хочеться зберегти кожен куточок, такий дорогий». Незважаючи на не дуже веселе життя (аби мати час для малювання, Микола Петрович працював сторожем у селі, робітником у Дніпропетровську), картини майстра сповнені світлими, життєрадісними барвами, подихом і сонцем наддніпрянських степів. Особливе місце в творчості митця посідає постать Тараса Шевченка, за визнанням самого майстра, першого його вчителя малювання олійними фарбами. Портрет Т. Г. Шевченка М. П. Костиря малював у яскравих тонах — поет ніби охоплений полум'ям, чорні й червоні барви роблять враження обличчя, охопленого багаттям. Світлих і прозорих тонів художник дотримується в інших картинах, пов'язаних з життям поета, зокрема з шевченківськими місцями («Гора Мотовилівка біля Канева», «Місце, де мав будувати хату Тарас Шевченко» тощо). «Я його всього перемалював в альбомі. Це перший учитель мій. Мені сильно подобалися і подобаються його акварельні роботи»,— пригадує Микола Петрович своє ще юнацьке захоплення мистецькою спадщиною Тараса Шевченка. Серед своїх улюблених митців і натхненників Костиря називає «всіх старих українських майстрів» — Васильківського, Пимоненка, Левченка...

...Стоять хатки, завалені снігом, і на картинах Миколи Петровича. З альбомом художник обходить мальовничі куточки рідного села та навколишніх сіл, також затягнутих павутиною забуття, змальовує їх, доки вони не перетворилися в глушину, поросли бур'яном. «Я ці куточки полюбив»,— каже Микола Петрович. Туга віє від безмежного спокою покинутого людського житла, коли разом з господинею вилітає з хати і її душа. Краєвиди Миколи Костирі змушують хвилю-



Микола Костиря.
Пейзаж.
Картон, олія.

ватися: неначе жива стоїть у спалахах бузку старовинна на козацький взірець хата діда Ладимира з мережаними віконницями, здається, що вона зараз вибухне таким же бузковим цвітом. «Це в останній рік... як мали її валяти,— каже Микола Петрович.— Я ходив і малював. Тоді бузки саме рясно цвіли...».

Минуле славної Вербової Балки постає з картин Миколи Костирі — спочатку непокірного козацького села, де «хата стояла проз хату», славного своєю церквою святої Покрови, щорічним храмовим святом, козацькими льохами, переказами, старосвітськими багатими уборами, що переходили у спадок з одної скрині в другу, далі — розтоптаного насильством, із зруйнованою церквою та побитими на старому кладовищі хрестами, але ще здатного до опору і, нарешті, потиху засинаючого під шум розкішних бузків над пустими хатнищами. Якимось чином картини Миколи Петровича (а на них сходилось дивитись усе село) — сірі воли на паші, дівчина-козачка, що напуває коня, зуміли розворушити сон і внести хоч одну жарину в той безкінечний шлях загасання. Хто згадував оповіді про старовину, хто — свою молодість. Кожна хата хотіла мати таку «козачку» собі, так що авторові довелося повторювати картину кілька разів. Будемо сподіватися, що картини Миколи Петровича з часом знайдуть визнання і в ширшому колі поціновувачів. Він, як літописець, зберігає у своїх полотнах та замальовках ті картини минулого, які вже ніколи не воскреснуть, а водночас залишилися такими навічно, стереже колишнє Вербової Балки. Його любов до рідного краю, глибокий своєрідний талант, майстерність ще знайдуть своїх шанувальників.

Надія ПАЗЯК

Київ



ПУБЛІКАЦІЇ

А В ПАНА ГОСПОДАРЯ ТА В ЙОГО ДВОРІ

Невідомий запис колядки з архіву О. Довженка

В журналі «Народна творчість та етнографія», № 5, 1964, с. 66—80, опубліковано добірки фольклору в записах О. П. Довженка «Материні пісні». Подали їх до друку Ю. І. Солнцева та О. М. Підсуха. Вступну замітку написав О. І. Дей. Збірка відразу ж викликала загальну зацікавленість та й зараз привертає увагу багатьох дослідників.

Українська народна пісня полонила О. П. Довженка з дитинства. Він любив її і захоплено відгукувався про неї, про що зокрема свідчить його прекрасна стаття «Українська пісня», а зрештою і вся творчість.

Про глибокий інтерес митця до народної поетичної творчості засвідчує й пам'ятна книга Українського національного хору, що під керівництвом Олександра Кошиця об'їздив багато країн світу. Тоді хор Кошиця мав у своєму репертуарі десятки українських пісень, і серед них — «Ой, у полі Боришполі». Пам'ятна книга зберігається в фондах Слов'янської бібліотеки в Празі. Прослухавши хор, О. П. Довженко 15 квітня 1922 року зробив у ній запис після концерту в берлінському «Бетховенгалі»: «Складаю велику подяку славетному артистові т. Кошицю й його капелі.

Керуючий справами Українського Радянського Посольства в Польщі

О. Довженко»[1].

Працюючи в Сосницькому літературно-меморіальному музеї видатного митця, за завданням його директора М. Ю. Хилька я виїздив у відрядження до Москви і в Центральному державному архіві літератури й мистецтва СРСР знайомився з рукописною спадщиною Довженка. У збірці «Материні пісні» надибав, до речі, й на записану ним різдвяну колядку, яка не ввійшла до опублікованих. Це — «А в пана хазяїна та на його дворі» з приспівом «Раю розвийся!..»

В примітці до тексту Олександр Петрович, зокрема, занотував: «Любима колядка мого прадіда Тараса Григоровича Довженка». Твір відзначається високими мистецькими якостями. Це справжня, воістину народна перлина обрядової поезії різдв'яного циклу. Текст засвідчує її старовинне походження. На жаль, нам покищо не вдалося розшукати її варіанти. Великий академічний збірник «Збірник «Колядки та щедрівки» (К., «Наукова думка», 1965), названої колядки не містить.

Цей народнопоетичний твір О. П. Довженко збирався використати в «Повісті полум'яних літ» і в чорнових матеріалах до неї зробив запис для діалогу: «Колядка.

[1] *Дуда М.* Велет велета пізнав.— Газ. «Культура і життя», 6 листопада 1988 року.

— Я вмираю. Заспівай мені колядку. Почала співати. «Раю розвийся, Христос народився в цьому дому...».

Але, як зауважує О. Є. Поляруш, у дальшому процесі роботи над твором слова згаданої колядки митець замінив іншими — про молодця Іваночка [2].

Про причини цього легко здогадатися. Текст колядки «А в пана-хазяїна та в його дворі» в тодішніх умовах тоталітаризму прозвучав би як виклик офіційно насаджуваній атеїстичній ідеології, тому про її повне чи часткове включення в фільм не могло бути й мови.

Відрадно, що ця високопоетична колядка, яке випромінює чудодійне сяєво вічної правди і краси, не згубилася в плині часу.

Подаємо її повний текст за Довженковим рукописом.

Віталій ПРИГОРОВСЬКИЙ

Ніжин

А в пана-хазяїна та на його дворі
Раю розвийся!
Христос народився
в сьому дому.

Та на білій кроваті, та Божая мати
Раю розвийся!
Христос народився
в сьому дому.
Та Божая мати сина вродила
Раю розвийся!
Христос народився
в сьому дому.
Сина вродила, три ім'я дала
Раю розвийся!
Христос народився
в сьому дому.
Що первоє ім'я — святоє Рожество
Раю розвийся!
Христос народився
в сьому дому.
А що друге ім'я — та Іван Христитель
Раю розвийся!
Христос народився
в сьому дому.
А третє ім'я та святий Василій
Раю розвийся!
Христос народився
в сьому дому.
Ой святе Рожество радість принесло
Раю розвийся!
Христос народився
в сьому дому.
Іван-святитель воду охрестив
Раю розвийся!
Христос народився
в сьому дому.
А святий Василій нам хліба насіяв
Раю розвийся!
Христос народився
в сьому дому.
Дай, Боже, діждати того жита жати
Раю розвийся!
Христос народився
в сьому дому [3].

[2] *Поляруш О. Є.* Олександр Довженко і фольклор.— К., 1988.— С. 101.
[3] ДЦАЛМ СРСР, ф. 2081, оп. 1, од. зб. 330, арк. 13 зв., 14.

МАЛОВІДОМІ ПУБЛІКАЦІЇ ФОЛЬКЛОРУ, СПРЯМОВАНОГО ПРОТИ РЕЖИМУ ТОТАЛІТАРИЗМУ

Останнім часом то в одній, то в іншій публікації з'являються фольклорні твори, що викривають злочини режиму тоталітаризму. Ще безмірно більше їх безповоротно кануло в Лету, разом з мільйонами понищеного люду. Настійною є потреба їх збирання, пропаганди і вивчення. Незважаючи на скрутні видавничі умови, з'явилися оголошення про плани публікацій цих творів окремими збірниками. І ось виявляється, що початок цій справі зроблено кілька десятиліть тому. Автору цих рядків нещодавно потрапила до рук невелика, на 128 сторінок, книжечка «Народнє слово», видана 1964 року в діаспорі. Вона містить записи фольклору першої половини XX століття. Подані в ній твори в основному є новотворами до того ж, політично, заангажованими. Але оскільки за режиму тоталітаризму, як відомо, усі сфери людського життя були підпорядковані партійно-бюрократичній системі, то збірник набуває значення документу, що свідчить про найбезпосереднію реакцію народу на діяльність режимного апарату поневолення.

Упорядник книжки Юрій Семенко, як сам зазначає в передмові,

більшість поданих творів записав особисто на Криворіжжі в 1941—1944 роках, а також використав записи Григорія Сенька, що були вміщені у праці «Правдивий український фольклор під совітами. Народні приповідки-частівки».— Вінніпег, 1947 р., 32 сторінки (твори і цієї книжечки зібрані переважно на Січеславщині та Слобожанщині).

У «Народному слові» я постійно натрапляв на прислів'я, приказки, приповідки, жарти, знані ще з дитинства, поширювані у моєму селі, в довколишніх селах рідної Черкащини. Ця обставина ще раз доводить, що протибільшовицький фольклор, незважаючи на жодні смертельні перепони, якимось чином блискавично, майже в автентичній формі розповсюджувався по всій Україні і був у вжитку мільйонів людей, цілого народу.

Ю. Семенку треба скласти уклінну подяку (хоч і запізнілу) не лише за те, що записав, опублікував, зберіг для нащадків десятки й десятки перлин народної мудрості, а й за професійно виважене укладення збірника. Книжка відкривається досить грунтовною, глибоко науковою передмовою про українську народну творчість як таку і зокрема «підсовєтського періоду». Далі чітко розмежовані за жанровою ознакою розділи: «Приказки і прислів'я», «Бажання», «Загадки», «Думи», «Частівки», «Жарти». Кожен розділ починається невеликим вступом, в якому розкриваються тематично-стильові особливості відповідного жанру. Отож, маємо і самі народні твори, і їх теоретичне, наукове осмислення.

У пропонованій підбірці за браком місця можу представити читачам, на жаль, лише деякі, на мій погляд, найцікавіші фольклорні зразки з «Народного слова».

Не викликає сумніву, що весь цей збірник, і матеріалом, і композицією, і теоретичними викладками послужить солідним підгрунтям для фундаментального видання українського фольклору XX століття, що, сподіваюся, незабаром таки буде зроблене.

Ю. Семенко закінчує передмову до збірника словами: «Відображене в усній творчості українського народу переживе комуністичний лад усебічного поневолення і буде чи не найкращим свідченням про нього, засудженням його. Голос народу — голос Божий!»

Що додаси до цих пророчих слів? Це істина. І визначальні події сьогодення — цілковитий крах тоталітарного режиму, комуністичної доктрини у цілому світі, відродження Української держави, культури, свідомості найкраще, найпереконливіше стверджують цю істину.

Василь ПАХАРЕНКО

Київ

НАРОДНЕ СЛОВО

Збірник сучасного українського фольклору.— Упорядкування, передмова, вступи і примітки Ю. Семенка.— Видання Союзу земель соборної України селянської партії.— Нью-Йорк-Мюнхен, 1964 р.

ПРИКАЗКИ І ПРИСЛІВ'Я

1. Серп і молот — смерть і голод.
2. Кремлівська звізда забрала й квочку із гнізда.
3. Ні корови, ні свині, зате Сталін на стіні.
4. Віддав в колгосп коні й віжки, а сам тепер пішки.
5. Батько в созі, мати в созі — діти плачуть на дорозі.
6. Нема хліба, нема солі, а до того ще і голі.
7. В колгоспі косять, а собі хліба просять.
8. В колгоспі конопельки тіпаєм, а дома дрантя латаєм.

ЗАГАДКИ

1. — Чому в СССР немає повені?
— Тому що все населення набрало води в рот.
2. — Яка найдовша вулиця в світі?
— Совнаркомівська в Харкові — на ній будинок НКВД — аж на Соловки веде.

3. Якось Сталін, члени Політбюро КП та уряд їхали на пароплаві. Постає питання: хто врятується, коли пароплав з цими пасажирами потоне?

Відповідь: народи СССР.

4. — Яка найбільша держава в світі?
— Україна.
— Чому?
— Бо кордони України за Карпатами, столиця — в Москві, а населення в Сибіру.

ПІСНІ

Це остання пісня, що вирвалася з уст славетного українського кобзаря І. Кучугури-Кучеренка, за яку він був потім замордований у полтавському «Тюрподі» НКВД 1937 року.

О нема над тебе ката,
На прокляття нема слів.
Зруйнував ти наші хати,
Нас звелів замордувати,
Сам пропхався до царів.
О нема над тебе ката,
Ще таких не зна земля.

Ти навік людьми проклятий,
І тесть Лазар твій проклятий,
І кремлівська зграя вся!
О нема над тебе ката —
Ти лютіший за звірів.
Хто почав пісні співати
Й тебе мудрим величати, —
Щоб навіки онімів.

ЧАСТІВКИ

1. Був Миколка-дурачок,—
Були штани й піджачок,
А як стали комісари,—
Мухи спину покусали.
2. Коли Ленін помирав,
Сталіну наказував,
Щоб він хліба не давав,
Сала й не показував.
3. У колгоспі гарно жить —
Один робить, сім лежить.
А як сонце припече,
То й останній утече.
4. Ленін Сталіну сказав:
— Завтра їдем на базар,
Купим кобилу карую —
Нагодуєм пролетаріїв.
5. Подивися Сталін сам,
Як танцює комнезам.
Він робити не схотів,—
Записався в колектив.
6. Соловки ви, Соловки,
Далека дорога.
Серце ниє і болить,
На душі тривога.
7. Соловки, Соловки,
Вас я не боюся.
Якщо з голоду не вмру, —
Додому вернуся.
8. По Сибіру я скиталась,
Каторжанкою була.
Україну споминала
Й гірко Сталіна кляла.
9. Батько в созі, мати в созі,
Діти плачуть на дорозі.
Як побачать ГПУ, —
Ховаються в кропиву.
10. Працювала десять день,
Заробила трудодень.
А від того трудодня
Голодую я щодня.
11. Ні корови, ні свині,
Тільки Ленін на стіні.
Він показує рукою,
Куди в колгосп за мукою.
12. Колосочки я збирала
На колгоспнім полі.
І за це мені давали
Десять літ неволі.
13. Україно моя
Хліборондна, —
Москві хліб віддала,
А сама голодна!
14. «Розпреді» на вітрині
Сало, масло й ковбаса.
А у нас у «церобкопі»
Продають лиш гарбуза.
15. Ой, ти Сталін, шкуродер,
Що ти знас зробив тепер,
Бандити стали панувати,
А на Сибір — батько й мати.
16. Люди в полі, а в стодолі
Півня лупить голова:
«Через тебе, бісів сину,
Я спізнився на жнива».

17. Рахівник ветеринара
Умоляв учора:
«Дайте довідку мені,
Що дружина хвора».

18. Наша вулиця в жнива
Вже до того тиха,
Що почуєш, як хропе
В хаті головиха.

ЖАРТИ

1. Аби колективно

Послали селянина до міста накупити для контори новоорганізованого колгоспу картин. Порадили, щоб зображене було щось колективне. Вибирає він у книгарні картини — не підходять: усе портрети членів Політбюро ЦК ВКП(б) поодинці. Натрапив — Ленін лежить у труні,— та й каже продавцеві:

— Оця підійшла б, якби він не сам, а щоб... колективно. А так — ні. І поїхав, нічого не купивши.

2. Прохання рятівника

Спіткало на курорті Сталіна нещастя: купався і ледве не втопився — рибалка витяг посинілого в човен.

— Чим тебе нагородити: патефон, вельосипед чи, може, орден Леніна дати?

— Не першого тебе, чоловіче, рятую; віддячували, але не так,— здивувався рибалка.— Хто ж ти є, що можеш орден дати?

— Невже не пізнаєш? Я Сталін!

— Сталін?! — Викрикнув, бо аж злякався рятівник. А потім шепотом, щоб бува хто не почув, хоч нікого поблизу не було:

— Так ви Сталін? Ні патефона, ні ордена мені не треба... Мовчіть, ото й буде найкраща нагорода. Бо як узнають колгоспники, що я врятував від смерти вас, Сталіна, то, їй-же Богу, вб'ють мене за це.

3. Сталінська люлька

Сталін загубив люльку й подзвонив в НКВД, щоб знайшли. Через якийсь час люлька знайшлася, і Сталін дзвонить в НКВД, що не треба шукати, бо люлька є. Звідти повідомляють, що за люльку арештовано вже десять осіб.

— Випустити,— наказує Сталін.

— Не можна,— відповідають в НКВД.

— Чому? — питає Сталін.

— Усі десять призналися, що вкрали вашу люльку.

4. Найкращий проект пам'ятника

В Москві відбувся конкурс проектів на пам'ятник Т. Шевченкові. Ніякий проект не пройшов. Тоді один архітектор подав на розгляд свій проект пам'ятника, що зображав Сталіна з «Кобзарем» Т. Шевченка в руках.

Цей проект був схвалений.

5. У военкоматі

Провадиться набір молодих хлопців до Червоної армії. Підходить до лікаря один. Скаржиться:

— У мене легені хворі.

— Нічого, он у Андрєєва теж хворі легені, а служить совєтській владі.

— У мене серце хворе.

— У Ворошилова теж хворе серце, а служить Червоній армії.

Один підслухав це, і коли дійшла до нього черга, жалібно заявив:

— Я ідіот.

— Нічого, Калінін цілковитий ідіот, а служить совєтській владі.

6. Голі, бо, мабуть, комунізм

Поїхали селяни до Петровського жалітись:

— Робимо в колгоспі, а взутися нема в що... Скоро, як москалі, в постолах будемо. Одягнутися теж немає — ходимо напівголі...

— Товариші! — як на зборах, почав Петровський,— наша влада молода, переживає труднощі росту — потерпіть і ви, доки остаточно завершимо будування першої стадії комунізму... Ви напівголі? В Африці є племена, які зовсім голі ходять,— на жарт хотів перевернути скаргу селян Петровський.

— А хіба там совєтська влада стара і комунізм уже збудовано, що ходять зовсім голі? — запитали селяни.

7. Свіжі п'явки

В СРСР всюди портрети вождів. Особливо повно їх у вітринах крамниць. Один аптекар виставив портрети Сталіна й Хрущова в вікні аптеки, але не додивився до аптечних об'яв. А прохожі побачили з вулиці під портретами напис — «Свіжі п'явки».

8. Совєтський маршал

Питають маршала Будьонного про письменника Бабеля, який написав знамениту повість про армію Будьонного «Перша кінна»:

— Семене Михайловичу, чи вам подобається Бабель?

— А це... дивлячись яка бабель.

9. Раціональна пропозиція

Колгоспник гризе сіно. Це завважує урядовець і обурено кричить:

— Але ж товаришу, а що ж робитимеш зимою? Тепер, літом, їдять траву!

10. Біографія совєтського громадянина

В понеділок народився, у вівторок — у ЗАГС прийшов, в середу — арештували, в четвер — допитували, в п'ятницю — засудили, в суботу — розстріляли, в неділю — поховали.

11. Що це таке?

На сцені висить портрет Сталіна. Доповідач говорить про Сталіна. Хор співає пісні про Сталіна. Артисти декламують про Сталіна. Що це таке?

Відповідь: вечір, присвячений пам'яті Т. Шевченка.

12. Як пасажири...

Чужинець запитує совєтського громадянина:

— Як поживаєте?

— Як пасажири в автобусі...

— ??

— Одні сидять, а інші трусяться.

13. Не зрозуміли

Приходить селянин до крамниці і просить:

— Дайте мені вожжів.

Йому подають портрети Сталіна й Молотова.

— Та це ті, що вішати треба, а мені ті, що кіньми правити...

14. Тільки один безробітний

Жид розповідає знайомому:

— Мої діти влаштовані, слава Богу, добре: Хаїм інженер, Сара лікар, Абрагам бухгалтер... Тільки один Лейба, ледар, сидить в Америці безробітним. Правда, якби він нам не слав посилок, то ми б тут із голоду повитягувалися.

15. Це вперше...

При вступі до компартії запитують кандидата:

— Чи брали раніше участь у бандах?

— Ні, ні! Це я вперше...

16. Чому простягають?

Чому люди в СРСР простягають руки на державне добро?

— Бо якщо б непростягали рук, то простягнули б ноги.

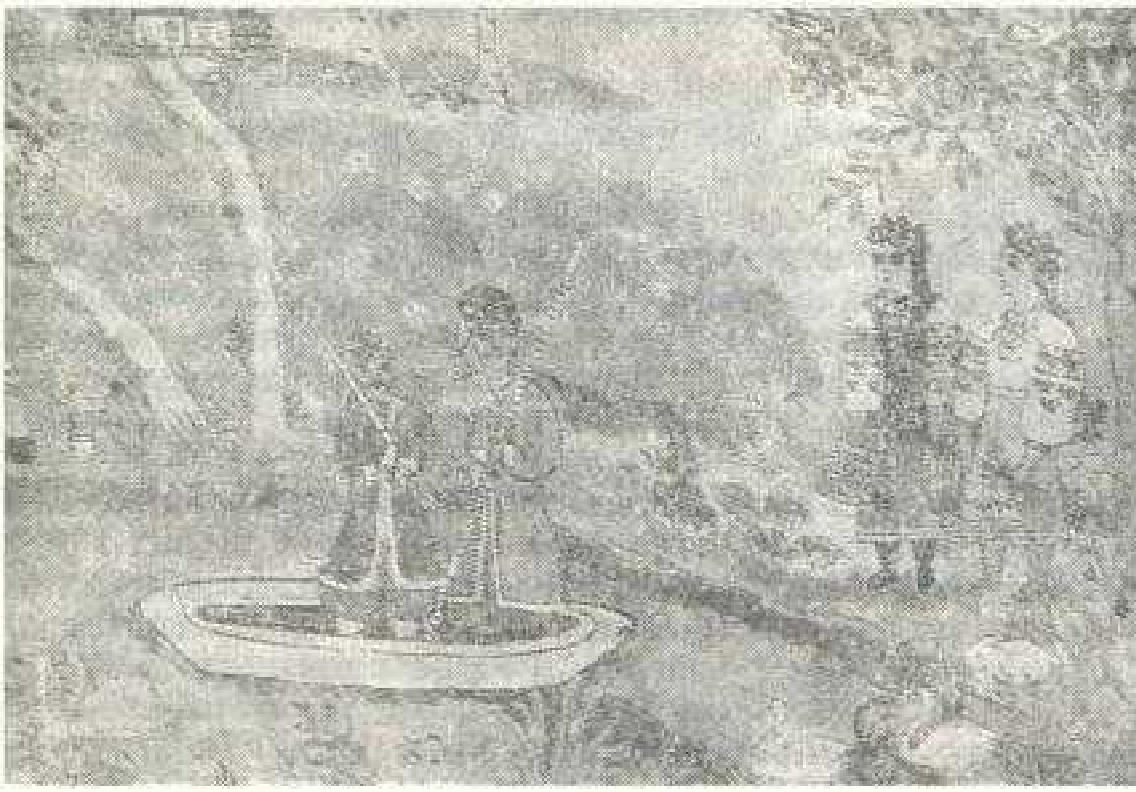
17. Як ся маєте?

— Як ся маєте, як живете?

— Як Ленін.

— ??

— І не закопують, і їсти не дають.



З КОЛЕКЦІЙ, ФОНДІВ ТА РІДКІСНИХ ВИДАНЬ

УКРАЇНА МОЇХ БЛАКИТНИХ ДНІВ

Олекса Грищенко серед трійки видатних українських художників у Франції — Олекса Грищенко, Михайло Андрієнко, Василь Хмелюк — знаний найбільше. Справа не тільки в тому, що є доступ до його мистецьких речей, частина яких (понад 70 творів) зберігається в окремій фундації Олекси Грищенка в Українському інституті в Америці, а частина в багатьох музеях світу (Париж, Копенгаген, Брюссель, Монако, Москва, Монреаль, Мадрід і т. д.). Сам він бездоганно володів пензлем, але широкий його талант виявився також у белетристиці, мистецтвознавстві [1].

Олекса Грищенко — людина щасливої долі: він багато малював, виставлявся, мав добру пресу, його шанували і знали. Поїздки художника з Франції до Сполучених Штатів Америки наприкінці життя були поїздками тріумфу: кожна виставка збирала велике коло шанувальників.

Грищенко народився в Кролевці, на Чернігівщині, а багато років свого життя провів на французькій Рів'єрі в містечку Кань над Морем, типовому середньовічному містечку зі скелями, стрімкими вуличками, церквою і замком, оборонними мурами і готеликом, який вела дружина художника. Як згадує паризький мистецтвознавець В. Попович, Олекса Грищенко, починаючи з часів другої світової війни, малював влітку в лімозькому Пейра-ле Шато, що відзначалося широтою просторів, на відміну від гористого Кані. Як свідчить Попович, про Пейра-ле Шато Грищенко любив говорити: «І соснові ліси там мені рідні, і гриби там наші, і гречка росте, як у нас...» [2].

Життя й творчість художника окреслюються датами 1883—1977. Роки навчання в університеті, а також у школі Світославського в Києві, знайомство з давньоруським малярством, іконописом, десятирічне перебування в Москві і активна участь у творенні російського авангарду (чин «Бубнового валету», «Союзу молоді»), — усе це сприяло формуванню світогляду, смаків, характеру митця. Під час революції він став професором Державних майстерень, працював у Кремлі при реставрації ікон, був членом Комісії охорони історичних пам'яток, співпрацював з Малевичем і Кандінським, аж поки 1919 р. не визріло рішення емігрувати. Як пише в паризькому «Українському слові» К. Штуль, одного дня закрив робітню, «написавши на дверях: «Немає зброї! Прошу зберегти!» — залишає все... на Брянському двірці спіткали його плакати: «Хто виїде з Москви без дозволу, буде покараний! Він бере білет на 40 км (який ще можна було нормально дістати) і тихим дачним поїздом вирушає в дорогу, яка завела його... аж до нас на чужину».

Два роки художник провів у турецькій столиці. Про ці часи життя й творчості залишив талановито написану книжку «Два роки в Царгороді», яку на українську мову переклала відома поетеса Марта Калитовська. З цієї пори походять численні акварелі Грищенка — вершина раннього періоду творчості, де стиль художника виявив тони розуміння візантійського малярства, давньої ікони і засад європейської формотворчості початку століття (манера акварелей Грищенка, в оцінці С. Гординського, сягає джерел національної культури, іконопису) — це «загальні основи організування

[1] Найважливіші твори О. Грищенка: «Зв'язки російського мистецтва з Візантією з Заходом»; «Відповідь Тугенхольдові, Глаголеві, Луначарському»; «Криза в мистецтві й сучасне малярство», «Як навчають малярства у наших школах»; «Староруська ікона з погляду малярства»; «Два роки в Константинополі»; «Україна моїх блакитних днів» — дві останні у перекладі з французької на українську мову Марти Калитовської у видавництві «Дніпрова хвиля» в Мюнхені заходами невтомного д-ра Олекси Вінтоняка.

[2] «Сучасність».— 1985.— Ч. 7—8.

малярської площини, ритмічне багатство форм, а передовсім колір — соковито відважний у своїх ударах сміливих контрастів».

З 1924 р. Грищенко жив у Франції. Ще в 20-ті роки паризька критика, рецензуючи виставки Осіннього Салону, відзначала, що «молодий український колорист здобув Париж».

Грищенко — художник титанічної праці, що присвятив себе виключно пейзажному жанрові. Під впливом провансальської культури виробилася яскрава колористична експресивна мова митця з пастозно накладеними яскравими в тональному відношенні барвами. Багато мандрував і малював. Майстер морських пейзажів, небесної голубизни, повітряних просторів. Залишив про себе чудово видану французькою мовою монографію («Олекса Грищенко. Його життя, його твори. Текст Рене Жана», 1948).

В часи другої світової війни Олекса Грищенко написав книжку «Україна моїх блакитних днів» з багатомовною присвятою «Найдорожчим тіням своїх рідних і друзів, а також тваринам і рослинам мого дитинства...». Душа художника-українця розчинилася в цих споминах і явила світові шедевр про життя народу сіверського тих далеких днів, коли люди жили просто — у мирі і злагоді, в любові одне до одного, в тверезості і яснім розумі, в своїх почуттях до рідної землі. В далекому Кані Грищенко, прип'ятий сум'яттям самітності, писав натхненно про свою рідну Україну, згадуючи дитинні свої щасливі дні — і тоді в його уяві оживали батьки, брати, численна рідня, сусіди, звичаї, обряди, свята, ярмаркові дійства, оживало велике життя, яке відійшло «з тінями», оживала школа, м'ясниці і свята неділя, зелені свята і бабусина комора; безкраї степи і чумакові валки, про які малому онукові розповідав заповзятливий дід чумак — можливо, одна з найколоритніших постатей нашої літератури, оживали благословенне літо, Батурин, Кулішева «Чорна Рада», пригоди в Криму і навчання в Києві.

З «Україною моїх блакитних днів» Олекси Грищенка хочеться порівняти «Зачаровану Десну» Олександра Довженка» — за силою таланту, за емоційною піднесеністю словесного складу, за ритмом життєпису, такого поетичного і водночас такого точного в описах... Читач знайде в цій мудрій книжці багато пізнавального.

Книжка вчить любити життя, народ, землю, вчить шанувати своїх предків, їх пісні і звичаї, їх перекази і вірування — усе це з часом переходить до нас.

«Україна моїх блакитних днів» — повчальна і мудра! Я зробив би її настільною книгою кожного школяра. Я рекомендую її Міністерству освіти для впровадження в практику, я рекомендую її вчителям, які вчать дітей основам народознавства, етнографії й фольклору, я рекомендую її кожному, хто в серці має шану до своїх батьків...

Видавцем книг Грищенка «Два роки в Царгороді» і «Україна моїх блакитних днів», перекладених на українську мову, був доктор О. Вінтоняк, котрий живе в Мюнхені. Він писав якось з Мюнхена: «Мрію, аби видали в Україні книгу Грищенка «Україна моїх блакитних днів». Вона розійшлася у нас в Мюнхені невеликим накладом. Зішліться на моє видавництво «Дніпрова хвиля»...

З дозволу доктора О. Вінтоняка передруковуємо уривок з книги О. Грищенка... Щиро ми йому вдячні за цей дозвіл.

Олександр ФЕДОРУК

Київ

Чумак

Дід клав мене з собою в своє ліжко. Як часто аж до пізньої ночі він оповідав мені про свої чумацькі мандрівки.

— Бач, біла шельмо, за мого часу ще не було чавунки. Ми вирушали в дорогу валками з двадцяти або тридцяти возів, і мандрували широкими шляхами, що ведуть з України до Криму. Дев'ятсот верст туди й дев'ятсот назад! Місяці дороги. Небезпека, утома, непогодь, пригоди!

Ех, якби ти мене бачив тоді, коли я був молодим чумаком!..
А бути чумаком, то було тобі не абищо! Треба було силу й відвагу козацьку мати!

Перед виїздом ми пильно оглядами наші вози. Треба ж, щоб вони були міцні, в доброму стані — їзда ж тривала так довго! Між передком і задком, наладованим різним крамом, було місце на сидження, а цілком ззаду, у великій скрині, зберігалися наші вартісні речі: харчі, начиння, різне справилля, рушниці...

Валка збиралася в умовленому місці, і, помолившись, ми вирушали в нашу далеку путь.

— А що ви брали з собою, дідусю?

— Насамперед з харчів — усього потроху: печеного хліба, сухарів, різних крупів, пшона, гречаного й пшеничного борошна, сала. А щодо українських виробів, то ми їх набирали в містах і на більших ярмарках, залежно від того, куди їхали. Якщо в Крим, по сіль, то брали овес або щетину й коноплі, а як на Дін, по рибу, то, переважно, деревню: вила, колеса тощо...

Їхали ми цілий день; я завжди моїм гнідим коником Буреньким. Як наставала ніч, ми отаборювалися на березі річки або в чистому полі, розкладали велике багаття, ставили тагани й у величезних мідяних казанах варили куліш, кашу або галушки. Часом нам щастило вловити велику рибину, тоді ми її смажили на пательні: а як ні — то жарили на шпичці добрячий шматок сала, що його гарячі краплі окроплювали широкі скиби запашного житнього хліба. Що за смакота! У пригорченому попелом жару полускували бараболі. А в цей час веселий дотепа оповідав нам свої мо-

лодечі пригоди, а ми аж за живіт бралися від реготу. Деколи затягали одну з наших улюблених пісень:

Чорна хмара наступає,
Дрібен дощик накрапляє,
Чумак ярма нариває,
У Крим по сіль поганяє.
У Крим по сіль поганяє,
Жінку вдома покидає.

Коли ми отак співали, дехто з тих, що занадто прикладалися до барильця з горілкою або забагато цмулили варенухи, вже затинав хропака.

— А де ви спали, дідусю?

— Певно, що не в ліжку, як ми тут з тобою. Там де випало. На возі, просто неба. Кожен спав з рушницею напохваті, з огляду на злодіїв. Нічну варту тримав півень. Кожна валка мала свого півня, сильного й пишного, як султан. Такий півень був сторожкіший за собаку.

Близько півночі степова темрява оповивала табір. Загорнувшись у керею, ми споглядали високо-високо над нашими головами, у далекому сяйві, Чумацький шлях, посипаний сріблом, що стелиться по небу... Часом падала зірка. Тоді ми хрестилися, бо це відлітала згасла душа...

Не спиться ні дідові, ні мені. Я перевертаюся раз-по-раз.

— Чи в тебе жигало сьогодні в задку?

— Скажіть, дідусю, коли ви мандрували степами, на вас ніколи не нападали розбійники?

Аякже! Усякого бувало під час чумачки! Однієї ночі семеро розбишак напало на нашу валку, загрожуючи нам пістолями: «Гроші або життя! Крам давай!» Але наш отаман, на прізвисько Крутиголова, не злякався. З його наказу ми відповіли по-козацькому, і харцизи втекли. Одного з них навіть було забито.

— О, то вам і воювати доводилося?

— Авжеж! А часом і за попа траплялося бувати.

— Як то, дідусю?

— А так: занедужає нагло чумак у дорозі, в степу: чує, що його остання хвилина приходить, а вмирати грішником не хоче. От і кличе когось із своїх побратимів і сповідається йому. А той мусить, як тільки до якогось села підійдемо, бігти до попа і йому всі звірені гріхи передати, щоб він дав небіжчикові розгрішення.

Рано-ранесенько, коли сизий туман ще оповивав річку, і листя на тополях ще не тремтіло, валка знову рушала в дорогу.

Іноді ми перебували в Криму цілий місяць. Тоді ми ходили молитися до грецької церкви. Греки не моляться по-слов'янському, як ми. Замість «Господи помилуй» вони співають «Кіріє елейсон»!

У Криму живуть переважно татари. На голові вони носять шапку не таку, як ми, стовбовату, а пласку, смушеву. Якось я вийшов на місто купити фіг і застав крамаря татарина без черевиків, у білих вовняних карпетках, навколішках, на невеличкому килимку. Киваючись раз-по-раз, він бурмотів: «Аллах, іль Аллах, расуль Аллах!» Це він так по-своєму Богу молився.

А яке там небо вночі! Воно сяє, як золота риза вашого панотця Андрія.

Рибу ми купували в Таганрозі. А було її там — гори! Тараня, чабак, чахоня, осетер, чечуга... Скільки тієї риби — і все розмаїта: рожева, з синіми цятками, сріблясто, золота... Одного вечора, таки при мені, зловили в морі здоровезну білугу, з білим черевом.

— Чи вона була більша за нашого сома, що глитає малих неслухняних дітей, коли вони купаються в нашому Сеймі, дідусю?

— Набагато більша. Щонайменше п'ять аршин завдовжки, як ця кімната наприклад. Вона важила сорок пудів! Чи ти знаєш, що білужа ікрина є найбільша з усіх риб? Повернувшись до Ічні, ми продавали осетровий найліпший кав'яр за дві копійки хунт!

У темряві очі мої розплющені докраю. Розпалена уява бачить чарівне кримське небо, засіяне зірками-самоцвітами, якісь невідомі міста, клубки перекоти-поля, що котяться степами, річки й моря, де плавають золоті рибки...

Та нагло з великого дідового носа чується рівномірне сопіння.

— Ви вже спите, дідусю?

Я починаю його термосити й злегенька смикаю за бороду.

— Розкажіть мені ще дещо,— прохаю я. Та де там! Дід хропе вже на всі заставки.

Моє рідне місто

Я пробув цілий рік в Ічні. Моя мати, одружена в шістнадцять літ, мала так багато дітей, — нас було вже десятеро, — що була рада віддати мене на якийсь час до своїх батьків, які мене дуже любили. Але надійшов час іти до школи, і матуся забрала мене з Ічні назад до Кролівця.

Наше місто, — 16.000 мешканців, — як це мені оповідала моя бабуся, батькова мати, заснував 1654 року польський король Жигмонт IV; звідси його назва Кролевець — місто короля. Його польське походження не залишило жодного сліду — дивний факт — і Кролевець завжди був типовим українським містом. Колись, за Хмельницького, він був сотенним містом Ніжинського полку.

Коли в'їжджаєш до Кролівця дорогою з Конотопу, то потрапляєш на безлюдний майдан, завеликий, як на теперішнє значення цього місця. Посередині майдану — зеле-

на оаза. Старезні липи мило обрамовують нашу білу старовинну церкву й дзвіницю, високу, мов мінарет.

Чотирикутний майдан з трьох боків є оточений білими будинками на два й три поверхи; з четвертого боку містилися гарні крамниці тканин, що прославили наше місто на цілу Україну. Ще зовсім не так давно, купці з усієї України, ба навіть з Московщини, приїздили на ярмарок 14 вересня — на Чесного Хреста — закуповувати квітчасті рушники й барвисті плахти, виткані руками наших селянок. У кожній хаті, в околицях міста, було чути рівномірний стукіт верстатів: крізь білі нитки основи, вліво і вправо, швидко бігали човники з різнобарвними нитками піткання.

Рушники з білого полотна, один метр завдовжки на сорок сантиметрів завширшки, що прикрашали в наших домах божники, мали на кінцях, вишиті хрестиками, пишні червоні взори, що зображували фантастичних райських птахів, вигаданих звірів, людські постаті й стилізовані дерева та рослини.

Вовняні плахти ткалися шахівницею з жовтогарячих, червоних і цитринових ниток. Один її кінець оздоблювався китичками. Цими плахтами часом застилали підлогу, але переважно їх носили в свято замість спідниці.

Зранку, впрост на майдані, перед крамницями, в два ряди розташовувалися жидки-крамарі з усіляким крамом на штандарах. І чого там тільки не було: квітчасті хустки, барвисті крайки, різнобарвні стрічки, блискучі пацьорки, коралі, мило, нитки, голки, наперстки, шпильки, череп'яні кольорові свищики, медяники, бублики, турецькі ріжки... Скільки там відбувалося різних кумедних сцен, коли опасисті жидівки верескливо захвалювали свій крам перед неймовірно байдужими дядьками та їх дженджуристими «половинами». У наші часи на цих місцях горобці купаються в піску, і торг відбувається лише раз на тиждень.

З місця, де майдан спадисто сходить до річки, зір охоплює картину, таку дорогу для українського серця: на зелених горбах вітряки привітно вимахують своїми широкими крилами; ген простяглися вибалки та лани збіжжя, перетканї березняками, дібровами та стрімчастими тополями.

За майданом, заількома головними вулицями, на мальовничих схилах відразу починається передмістя: Гончарівка, Довгалівка, Загребелля... Привітливі білі хатки ховаються за свіжою зеленню городів і садків.

Садок вишневий коло хати,
Хрущі над вишнями гудуть,
Плугатарі з плугами йдуть,
Співають ідучи дівчата,
А матері вечерять ждуть...

У місті було п'ять церков: Миколаївська (наша церква), на головному майдані; катедральний храм, куди приносили чудотворну ікону з Дубовичів; Преображенська, де в ограді, на Спаса, під липами, святили овочі та мед (до цього свята наша бабуся ніколи не їла ні яблук, ні груш); Успенська, на долині, зразу ж за містком над Свиднею, і Покровська, дерев'яна церква, на горбику, найскромніша з них і найдальша. В нашому місті були також дві синагоги, побудовані в готичному стилі, з вельми рідкісними вітражами, що нас завжди дуже цікавили.

Наш дім

Наш дім стояв на початку Загребельної вулиці, зовсім близько майдану. Одноповерховий, на височенькому підмурку, з ганком, де два стовпи підтримували піддашок. На вікнах — віконниці. Два входи: головний — від вулиці, через ганок і сіни; другий — для челяді, від подвір'я, через сінці на кухню. Дитяча кімната була посередині дому. Інші сполучені між собою кімнати були так розташовані, що переходячи з одної в другу, можна було обійти ввесь дім.

Наші дерев'яні ліжка завжди стояли по кутках, під стінами, де були розвішені плахти, що надавали кімнаті стільки затишку й теплоти.

Взимку, рано-вранці, наша товстенька матуся, з рожевими щічками, закутана у велику шаль, обходить кімнати. Тут вона підносить подушку, там поправляє ковдру. До того ж це приємно відчувати її ласкаву руку. У кожній кімнаті був свій божник, де блищали ікони. У бабусі на двох косинцях справжній іконостас, обрамований вишиваними рушниками. Миготливе червоне світло лямпадки таємничо освітлює обличчя Ісуса Христа, Матінки Божої й св. Миколая.

Нашу вітальню ми називали великою хатою. Біля канапи й за округлим важким столом зеленів невеликий зимовий садок: карликуваті фікуси, араукарії, китайські рожі. Зимою, коли мороз мережив шибки химерними узорами, тут мріялося про далекі теплі краї. На стінах, обклеєних шпалерами з райськими птахами, висіли олеографії з видами Афонської гори, Глинської пустині та Київських монастирів. Підлога застелена довгими й вузькими постилками.

Взимку було тепло в нашому домі. Коли на дворі був тріскучий мороз, у кімнатах тепломір показував двадцять ступнів тепла, хоч для нашого огрівання ми мали тільки дві груби.

Хліб

Як і в кожній родині на Україні, у нас теж пекли хліб у себе вдома. Це наша матуся сама розчиняла й місила хліб — адже не можна, щоб хліб не вдався — в діжі, що

стояла в кухні в кутку, під образами. З тижня на тиждень зберігали розчину в діжі, щільно накритій віком.

Виробляючи діжу, мама вчила нас молитов по-церковнослов'янському: «Отче наш», «Богородице Діво», й казала нам повторювати їх зо сто разів. Увечері, перед тим, як лягати, ми проказували ці молитви в нашій кімнаті перед образами, що їх освічувала невеличка червона лямпадочка. На закінчення ставали навколішки й тричі били поклони, хрестячись за кожним разом.

Добре випечені буханці виймалися з печі й ставилися на широку лаву в ряд руба, щоб прохололи.

У нас пекли хліб з житнього борошна з власного поля. Біла пшенична булка, випечена на французький зразок, так звана франзоля (що повелася в нас чи не від наполеонського війська), вважалася за розкіш, хоч ми й жили недалеко від багатої на пшеницю Полтавщини.

Хліб пекли кожної суботи на цілий тиждень. Рідко траплялося, щоб його треба було докуповувати на базарі. Щоразу при печиві хліба наша матуся пекла для кожного з нас маленьку балабушку, що її ми натирали часником і ласували з борщем.

Де вона, наша добра й працьовита матуся, брала той час і силу, щоб достачати нам стільки заласної всячини, що завдавало їй чимало залишньої праці?

Різдво

Після іменин бабусі ми почали готуватися до Різдва, цього найбільшого й найвеселішого свята в Україні.

На гроші зі щадничка купували аркуші кольорового паперу для нашої таємничої «Звізди», що мала нагадувати вифлеємську зірку, яка привела трьох царів з далекого Сходу з поклоном до народженої Боголюдини. Ця шестираменна «Звізда» робилася з прозорого паперу, а її кути оздоблювалися китичками з різнокольорових тоненько покраяних папірців. У прозорій середині «Звізди» — образок Різдва Христового, намальований на проолієному папері, що освічувався ззаду свічкою. Опісля ми приправляли цю «Звізду» до довгого держака так, що її можна було обертати направо й наліво.

Скінчивши наші шкільні завдання, пізно вночі робили офіцерські еполети з золотого паперу й декорації до «Машкарату», або, як ми казали, «Мушкарату», й «Кози». Впродовж кількох тижнів шукали за справжніми шаблями, острогами, сукнею для «Машіри», героїні цього дійства, й кожухом для «Діда».

За тиждень до Різдва наш різник Порфирій, справжній велетень, приходив до нас колоти кабана, що його відгодовували з дев'ять місяців. Заколотого кабана смалили на солом'яному вогні на кризі річки. Федусь, найбільший ласун, завжди умудрявся одержати свинячий хвостик, що ним він так ласував. Наша матуся й сестра Варварка виробляли всякі ковбаси, паштети, шинки, варені з корицею, перцем і запашним зіллям.

На Свят-вечір у кухні, в кутку під образами, на лаві, покритій запашним сіном, ставили казан з яшною кашею, й поряд величезний горщок з узваром, що його сік ми пили цілих два тижні.

На вечерю подавали за звичаєм горохвяну юшку з грінками, великого смаженого сома або солоного судака з Каспію. На десерт була густозаварена яшна каша, щедро полита медом.

Тільки-но з'їли кашу, як вже чути шкрябання за замороженими вікнами й голоси: «Благословіть колядувати». Лямпу погашено; морозний дух вривається в кухню. З'являється тьмяно освітлена «Звізда» і наповнює кухню таємним шелестом паперу. Вона фурчить, коли її обертають то вправо, то вліво, а під час цього прегарні голоси співають Різдвяну коляду: «Нова радість стала...». Брат Микола своїм теплим басом підтягає колядникам, обдаровуючи їх мідяками, а Варка частує цукерками.

Тепер нам черга виходити. Спочатку ми відвідували сусіду — пана Кукловського. Приходили до нього з «Козою». Я був за офіцера, Олександр, що зображав «Діда», вштовхував козу до хати, і Гриць у вивернутому кожусі, з рогами на голові з борідкою, рачкує й затягує хрипким голосом:

Я коза-дереза,
Пів бока луплена,
За три копи куплена,
Тупу-тупу ногами,
Сколю тебе рогами
І ніжками затопчу,
Хвостиком замету...

Коза то задкує, то підскакує наперед, а в цей час над нею два офіцери б'ються на шаблях. «Дід» жартує з глядачами.

Все просто, по-сільському, як водилося з давніх давен.

Гарненькі доньки нашого пана Кукловського беруть мене за руки: «Хто це може бути? Хто це? А-а, це Лексійко Грищенко!»

Нас частують солодощами, обдаровують мідяками, після того ми йдемо далі по місту, обходом.

У самий день Різдва мама будила нас до першої Служби Божої о четвертій годині ранку. Заспані, ми насилу взували висушені коло груби наші чоботи, і святково вбрані, з башликами на головах, разом з дідом, переходимо майдан, засипаний кучугурами снігу, де не було ні стежки, ні сліду.

Входимо до церкви в той феєричний мент, коли — немов по магічному шнурі — одна по одній спалахують свічки на двох великих панікадилах. Це була велика радість для нас, дітей. За іконостасом, що блищав золотом, священик править Службу Божу. У святочній тиші лунає хор.

Олександр співає дишканта, Михайло й Іван баса, а я альта.

Перший день Різдвяних свят. Неможливо описати, що це за радість. Сильний мороз і цілковита тиша. Тільки на голих віттях дерев щебечуть пташки.

У добре напалених домах і хатах панує веселість. Співають під супровід бандури. Грають у карти, лузають при цьому підсмажене насіння або кабачки.

Часом молода наречена прогулюється вулицями, співаючи разом зі своїми дружками, оздобленими пасмами різнобарвних стрічок, разками доброго намиста, з блискучим хрестиком посередині. Довгі коси туго позаплетені. На голові молодої — вінок з воскових білих квіток. Зустрівши перехожого, вона зупиняється, урочисто вклоняється йому тричі аж до землі й запрошує його, кажучи: «Просить батько, просить мати, і я вас прошу прийти до нас на мої заручини». І хор дівчат підхоплює, немов одним, дзвінким, як кришталь, голосом старовинну пісню, «Радість минула», що оплакує дівоцтво, яке вже ніколи не вернеться.

Другий великий святковий день, це день св. Василія, що припадає на Новий рік. Раннім ранком, синюватим і непрозорим, скованим морозом, коли ми ще вигріваємося в ліжку, ватаги дітей, часто в батьківських кожухах, де в задовгих рукавах глибоко ховалися їх руки від морозу, вдираються в кожну хату й шпурляють по кімнатах жмені жита чи пшениці, горлаючи: «Роди жито, роди пшениця і всяка пашниця!..»

Наша дитяча кімната прокидається від гармидеру, чути, як зерно, порощить об вікна й ікони. Тим часом зелена проріст жита, посіяного ще восени, спить у полі під грубою верствою снігу.

М'ясниці

М'ясниці на Україні, це перехідний ступінь, це грань між зимою й весною. Три дні вакацій, три дні святкування. На обід не дають м'яса, а вареники з сиром, залиті сметаною, або гороховий корж з маковим молочком. Наші знамениті млинці з гречаного борошна ми споживали з топленим маслом і сметаною.

На столі всілякі закуски: жирні королівські оселедці, французькі сардинки Кано в прегарних коробочках, обклеєних золотою паперовою опаскою (ціна коробочки — один карбованець! Багатство на ті часи!), чорні оливки з Греччини, шпроти, вуджена кета, чорний кав'яр з Криму, червоний кав'яр з Сибіру, всього не пригадаю...

За столом — бучна веселість. П'ють горілку, варенуху. Бувало, я з'їдав тридцять млинців, про що пам'ятав тоді цілий рік!

Першого дня посту, замість звичайного молока нам давали макове молочко. Все неначе нагадувало приказку нашого діда: «На страві святого Антонія — пустельника». О Боже, що за сум огортає місто, коли увечорі самітно бовкає дзвін. Упродовж семи тижнів пісна страва, що складалася головно з борщу з рибою й білою квасолею та з гречаної або пшоняної каші з олією.

Олекса ГРИЩЕНКО

(Закінчення в наступному номері)



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА І ЛІТЕРАТУРНА ДРАМА

Чумаченко Г. А. От фольклора к литературной драме. Становление историко-культурного типа восточнославянской драматургии. Херсон, 1991.— 182 с.

Тільки дуже допитливі люди зважуються на так звані «абовні» (ab ovo (лат.) — від яйця) роботи. Відчайдушно, майже, як діти, розбирають вони, здавалося б, досконалий механізм, дехто складає його назад, дивуючись після цього купці зайвих деталей. Добре, коли хтось із таких винахідників викладає на папері мотиви цих демонтажів. У такому разі перед терплячим читачем постає дивовижний хід думок, мотивів, сподівань. Якщо ці люди не одержимі ідеєю вічного двигуна, то подібні описи стають надійним і повчальним путівником по мінному полю, трясовині, джунглях. Тільки любителю подібні маршрути приносять справжню насолоду. Пересічний читач може відкласти книгу вбік, але кращі її сторінки не зітруться з його пам'яті. Не виключено, що згодом він ще повернеться до неї. І це свідчитиме про його зростання.

На відміну від звичного культурно-історичного типу, в центрі якого стоїть монолітний «рівень виробництва», Г. А. Чумаченко висуває і відстоює тип історико-культурний — із акцентом на тріаді Андрія Бєлого: людина — культура — космос (с. 6). Тобто, дослідницю цікавить перш за все «рухома система родових (тих, які «матеріалізуються» в жанрові) ознак, що проявляють себе в історичному розвитку культури, у формуванні і функціонуванні роду і в силу цього несуть відбиток національної специфіки» (с. 8). Отже, Г. А. Чумаченко цікавить внутрішня структура образу, принцип виконання і драматичний пафос як втілення (с. 8). Звідси — спроба з'ясувати природу руху і пошуки першопоштовху. І — природня потреба в синтезі, оскільки «одним із пекучих завдань «синтетичного» наукового дослідження є виявлення джерел драми як культурного явища, єдності матеріальних і духовних факторів» (с. 10). За одиницю виміру Г. А. Чумаченко бере «міф, який не виділяється з історії», тобто сукупність «особистісних» фізіологічних, психічних особливостей людини, окреслених індивідуальним життєвим часом, які й утворюють позачасові міфологічні архетипи (тут дослідниця спирається на теорію Дж. Кемпбелла). Нею враховується також поєднання «лінійних» і «дискретних» принципів, тобто «взаємини» історичного, генетичного бачення і нової системи мислення (прикладом такого поєднання може бути складний процес прийняття християнства на поганській Русі).

Найбільший інтерес для Г. А. Чумаченко становить рольова природа людини, яка чи не найяскравіше й виявляється в драмі. Виявляється, як вважає авторка рецензованої монографії, перш за все в процесі спілкування, яке на сцені піднімається до рівня трансакції — у певний спосіб організованої подібності до життєвого ідеалу. Екскурсії «за куліси» сценічної комунікації і є основне відкриття Г. А. Чумаченко. При цьому «маршрут», по якому вона нас веде, починається навіть не біля витоків драматичної форми, а аж у минулому драматичної свідомості, драматизованого спілкування (с. 24). Тобто туди, де власне драма перебуває ще у вигляді потенціально драматичної і театральної комунікативної (с. 24), або передраматичної фольклорної моделі (с. 27; якщо перейти на конструкції, то зведуться вони до конфліктних «я — не я», «предмет — не предмет» та ін.). Дійшли до нас ці моделі, ці конструкції у фреймах, які виконують роль «структур, які зберігають генетичну пам'ять і прига-

дують свою внутрішню форму в певних обставинах, позначених змінами в типі художнього сприйняття» (с. 30). «Типізація образної структури,— пише Г. А Чумаченко,— комунікації й виконання, є, можливо, те головне, що проявляється, коли художній світ драми відображає соціальне спілкування і процеси мовленневої комунікації. Принцип «я — не я», виконання ролі і її сприйняття, втілення в діалозі концептуальної єдності,— все це без глобальних змін переноситься із реальної дійсності в твір. Предмети й ситуації при художньому відображенні перетворюються, видозмінюються, вибрані ж принципи організації моделі світу залишаються незмінними. В цьому не лише розгадка національної своєрідності літератури, але й основа стабільності літературних родів літератури, які представляють модель світу в різних ракурсах» (с. 30).

Найнадійніше ці принципи збереглися в фольклорному матеріалі. Звертаючись то до російського свята «метище», то до епічних легенд та переказів, то до бувальщин, то до дитячих ігр, то до замовлень, Г. А. Чумаченко блискуче це доводить. Але, підкреслює вона, драматизовані ігри автоматично не стають драматичним твором. Для цього драматична форма мусить поповнитися відповідним змістом, характерною рисою якого є драматичний пафос, тобто комплекс емоційних, функціонуючих і змінних історично уявлень (с. 61). Пафос,— пише Г. А. Чумаченко,— може відбити перетин трансакцій, він виникає при звертанні до суто драматичних кліше (любовний «трикутник» тощо), третій різновид пафосу — пафос культурного середовища (тло драми). Найдавнішим мотивом, пов'язаним із драматичним пафосом, є боротьба героя зі Смертю. Значний простір для набування драматичних рис, як доводить Г. А. Чумаченко, таять у собі колядки, балади, не випадково досягнення останньої сконцентрувала в собі народна драма (с. 88).

Цікавими роздумами позначено розділ «Фольклор і літературна драма: шляхи взаємодії». Г. А. Чумаченко вважає, що надзвичайно важливою предумовою виникнення синтезу літературного театру й фольклору є наявність у суспільстві «атмосфери життєвої театральності», а також «вироблення певних глядацьких смаків і запитів» (с. 104). Багато дотепних спостережень знаходимо в заключному розділі монографії — «Літературна свідомість і народно-драматичне бачення в поетиці творів I половини XIX ст.», в якому дослідниця зосередила увагу на діяльності літературних гуртків і салонів, де «відбувалася первинна обробка й естетизація «сирої реальності» (с. 135). Тут же аналізується проза О. Х. Вельтмана, М. В. Гоголя та ін. Особливий інтерес становлять міркування Г. А. Чумаченко про роль коментування жестів у драмах, а також гоголівські сторінки, скажімо, ті, де вона порівнює персонажів «Мертвих душ» із персонажами «Вертепу», що примушує по-новому подивитися на геніальну поему (до речі, є стаття й про житійну традицію в «Мертвих душах»).

Кілька слів про «лакуни» в монографії. Так, згадавши про «питальновідповідну структуру, яка являє собою найбільш архаїчний тип міфологічної свідомості» (с. 29), Г. А. Чумаченко чомусь не розвинула цієї думки, пославшись на т. зв. фольклорні амебейні композиції, які значно поглибили б розуміння природи літературної драми. В авторки рецензованої монографії була нагода включити в аналіз відому «Драму про Олексія, чоловіка Божого» (XVII ст.) — цей твір так і проситься бути згаданим там, де йдеться про ідею втечі (с. 83 і 107). Взагалі в монографії українського власне літературного матеріалу могло б бути значно більше. Особливо це стосується розділу «Фольклор і літературна драма: шляхи взаємодії», де багато зусиль витрачено на пошуки «театральності» в російському суспільстві XVIII ст. в той час, коли в Україні вона існувала ще в XVII ст., згадаймо хоча б лист музикантів-пруссаків до Івана Мазепи, датований 1695 р., який наведено в Літописі Самійла Величка. Вони скаржаться: «Ми родом пруси, але тут зупинилися; досі були ми на Москві у певних осіб, котрі нас завели з собою з нашої вітчизни і обіцяли за наші труди велику нагороду, але в обітницях своїх нітрохи не були постійні; тож, відходячи на війну, відпустили нас без заплати. І були ми напризволяще залишені, і не знайшли жодного іншого пристановиська, тільки біля тебе, сіятельний, і сюди до вас приходимо, притягнені нічим іншим, тільки повсюдно прославленою твоєю милістю: зволь прийняти милостиво нас, твоїх всесмиренних клієнтів. Ми ж, коли зможемо віддячити трудами своїми, завжди ретельно трудитимемося. Уміємо ми на інструментах грати, комедії виправляти; є у нас і чарівна ліхтарня, якою можемо виявити щось достойне подиву, тобто людську тінь чи образ чийсь на білій стіні чи на обрусі, з'явлений різними кольорами так, що навряд чи й маляр штукою своєю ліпше зміг би написати. Вміємо ми з великою майстерністю виробляти сукном на полотні коберці, також один із нас

добре вміє танцювати різні танці й перекидатися. Коли ми цими нашими вміннями будемо тобі до мислі, найясніший пане, то прийми нас, убогих, покинених, створи, щоб ми наситилися ми від твоєї милості». Уже цей факт свідчить принаймні про слабку «атмосферу життєвої театральності» в Москві, яку зустріли й відчули музиканти-пруссаки і зрозумілий їхній потяг до тих місцевостей, де вже відбулося «вироблення певних глядацьких смаків і запитів», інакше б вони обминули Україну.

Не зовсім ясно, чому Г. А. Чумаченко називає статтю В. А. Розова «Традиционные типы малорусского театра XVII—XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя» «закомплексованою» й упередженою (с. 148). Києво-Могилянська академія спершу не називалася духовною (с. 122, 154).

Однак ці та інші, дрібніші, огріхи аж ніяк не применшують загального враження від монографії Г. А. Чумаченко. І навіть навпаки: наші зауваження свідчать скоріше про те, що розмова, розпочата дослідницею, має неабиякі перспективи, про що, може, й із зайвою скромністю сказано в «Висновках»: «подвійність драматичного бачення... заявляє про себе не лише в драмі, але й у ліриці, епосі» (с. 168). Думки, спостереження, розсипані на сторінках монографії Г. А. Чумаченко «От фольклора к литературной драме», на наш погляд, мають зацікавити і фольклористів, і літературознавців. Щось буде уточнюватися, поглиблюватися, щось підтвердиться додатковими прикладами, і в цьому основна її цінність — вона не закриває тему, а кличе до нових пошуків, до нових відкрить.

Микола СУЛИМА

Київ

ПІСНІ В ЗАПИСАХ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка. Частина І.— Упорядкування, вступна стаття та примітки Єфремової Л. О. К. : Музична Україна, 1990.— 350 с.

Названий збірник вийшов друком восени 1990 року. Поява його майже за півтора року до 150-літнього ювілею композитора була добрим знаком і вселяла віру в те, що сучасне лисенкознавство збагатиться також другою частиною записів митця. На етапі існування верстки видання збірника прикро затрималося. Але маємо надію, що попри теперішні паперові негаразди весь корпус ліричних пісень в записах М. Лисенка (а це — родинно- і соціально-побутові пісні, балади, зразки епічних жанрів та пісні літературного походження) побачать світ.

Рецензований збірник — це перше найповніше систематизоване видання фольклорних записів М. Лисенка, придатне для різнофахового наукового вжитку, широких освітніх та художньо-естетичних потреб. Про історію публікації записів композитора довідуємось зі вступної статті від автора, а також зі Списку використаних джерел. Перегляд останньої рубрики виявляє тенденцію, яка свідчить, що в останні три десятиліття саме фольклористам ІМФЕ ім. М. Рильського належить заслуга оприлюднення цієї ділянки спадщини М. Лисенка. У зв'язку з актуалізацією інтересу до фольклористичної праці великої когорти української інтелігенції — поетів, письменників у названому інституті започатковується серія під назвою «Українські народні пісні в записах письменників», завдяки якій і побачила світ частина записів М. Лисенка, інші ж увійшли до двотомника «Весілля» (К., 1970) та до збірника «Інструментальна музика» (К., 1972). Інакше кажучи, фольклорні записи Лисенка стали відомими в науковому світі не у зв'язку зі спеціальним інтересом до них, а як частка тієї спадщини, носіями якої стали діячі української культури XIX — початку XX ст. Нагадаємо, що вперше проблему трактування інтелігенції — як джерела пісенної інформації на матеріалі фольклористичної праці М. Лисенка грунтовно розробив К. Квітка у двох фундаментальних розвідках «М. Лисенко як збирач народних пісень» (1923) і «Фольклористична спадщина Миколи Лисенка» (1930). В них вчений переконливо обгрунтував довіру до записів від представників інтелігентської верстви, а також дав блискучий зразок розкриття персоніфікаційного ряду українського культурного середовища XIX ст., одним з лідерів якого і був М. Лисенко. З огляду на це Квітка уявляв собі перспективу подальшого наукового вивчення фольклорних записів Ли-

сенка у контексті їх опублікування по особах співаків за географічним принципом. Не важко здогадатися, що поява вже згадуваної серії народних пісень в записах письменників є частковою реалізацією задуманого вченим хоча й не в рамках фольклористичної спадщини М. Лисенка. Наголошуючи на необхідності публікації записів композитора, Квітка мав на увазі їх значну наукову вартість на момент висвітлення саме збирацької роботи Лисенка. З огляду на це рецензований збірник «Українські народні пісні в записах М. Лисенка» в упорядкуванні Л. Єфремової — здобуток, покликаний реалізувати цю прогалину фольклористичного Лисенкознавства.

Мета, яку поставила перед собою упорядниця, а саме максимально зібрати і видати художньо неопрацьовані матеріали Лисенка, виявилась здійсненною. Забігаючи вперед скажемо, що із 400 вміщених тут зразків — 224 публікуються вперше. Те, що переважно весь фольклористичний архів композитора, незважаючи на непросту історію його зберігання та попри розпорошеність багатьох матеріалів, виявився достатньо повним і перебував в рукописних фондах ІМФЕ ім. М. Рильського (Ф. 24—5) та частково в Меморіальному будинку — музеї М. Лисенка у Києві дали змогу здійснити цю надзвичайно відповідальну і велику роботу.

Отже збірник «Українські народні пісні в записах М. Лисенка» (частина І) складається з двох вступних статей Л. Єфремової (Від упорядника та М. В. Лисенко — фольклорист і композитор» (с. 5—9 та 10—33), чотирьохсот пісень (с. 34—322), Списку умовних скорочень використаних джерел (с. 323—324) та Приміток (с. 324—341). Для систематизації пісенного матеріалу упорядниця скористалася жанрово-тематичним принципом.

Сферу пошуків авторки окреслили насамперед архівні матеріали, збірники українських народних пісень, що містили зразки мелодій, зібраних М. Лисенком, фольклористичні надбання ІМФЕ ім. Рильського, періодичні та наукові видання, причетні до фольклористичної спадщини композитора, наукові розвідки К. Квітки і самого Лисенка. Хронологічно весь цей матеріал охоплює відтинок від 1868 року — часу виходу в світ першого випуску збірника українських пісень Лисенка — до 1982 року, коли з'явилася І кн. «Весільні пісні» (упор. М. Шубравська та А. Іваницький).

У вступній статті авторка підкреслює універсальність значення Лисенка — митця, виконавця, громадського діяча, згадує ряд найвагоміших робіт в галузі Лисенкознавства, не забуваючи при цьому про листування композитора, спогади багатьох його сучасників, формулюючи критерії підходу до оцінки збирацької роботи Лисенка, упорядниця спирається на вже готові, розроблені К. Квіткою і М. Грінченком принципи, підкреслюючи ту обставину, що з півтора тисячі пісень половину Лисенко видав в художньому опрацюванні, дбаючи насамперед про їх популяризацію. Поряд з цим авторка передмови торкається суттєвих питань історії видання, інтересу до Лисенкової спадщини в 30—50-і рр., інформує про маловідомий рукописний збірник М. Гайдая «Українські народні мелодії в невідомих записах М. Лисенка», даючи йому високу оцінку.

Друга вступна стаття до збірника «М. Лисенко — фольклорист і композитор» — це пристосування загалом відомого з сучасного наукового обігу матеріалу біографічного характеру, такого, що має за основу спогади сучасників Лисенка — тих людей, які склали громадське оточення, без якого, так би мовити, не здійснилась би фольклористична праця в тому обсязі, з тою глибиною і якісною шкалою, які дозволили К. Квітці побачити у фольклористичній спадщині Лисенка «цілість, що об'єднується духом великого народолюбця і людознавця» та «пам'ятник епохи розвою українського громадянства»[1]. Авторка деталізує ті епізоди дитинства, юнацтва, студентських років, які стали визначальними у формуванні народознавчих ідеалів Лисенка, які вплинули на кристалізування фольклорних інтересів, стимулювали його роботу над записуванням музичного фольклору та обумовлювали деякі специфічні риси цього тривалого процесу в сенсі взаємодії митця з носіями фольклору.

Проблему взаємодії інтелігенції з народом в другій пол. XIX ст., з одного боку, як і визнання за інтелігенцією статусу талановитих знавців і носіїв музичного фольклору, з другого, а отже достовірність записів від них — становлять сенс розвідок К. Квітки про фольклористичну працю М. Лисенка. «Ще дуже багато осіб панської верстви та інтелектуальної праці були добрими натуральними співаками народних пісень, а хоровий спів був у них загальним звичаєм!» — стверджував К. Квітка[2]. Що-

[1] *Квітка К.* Фольклористична спадщина Миколи Лисенка // Збірник музею діячів науки і мистецтва України. Том І. Присвячений Миколі Лисенкові.— К., 1930.— С. 40.
[2] *Там же.*— С. 45.

до збирацької діяльності М. Лисенка чітко простежується та закономірність, що стихійні і органічні імпульси в інтелігентській верстві, з появою Лисенка, набули певних організованих форм. При цьому слід сказати і зворотне: всі найважливіші починання культурного порядку композитор здійснював у тісній співпраці з інтелігентським оточенням. З погляду ще ширших узагальнень буде вірним, що при усій емансиповаленості Лисенкова творчість була відбиттям тісних, розмаїтих — ближчих, дальших, родинних, приятельських, громадських стосунків і на тлі цього справді предметного і вирішального значення набуває інтелігентське осередця — як одне з питомих джерел збирацької роботи М. Лисенка. (Сподіваємось, що такі сентенції не йдуть врозріз зі змістом Передмови Л. Єфремової, а лише вияскравлюють та доводять до логічного завершення її окремі фрагменти та думки).

Як видно зі вступної статті Л. Єфремової та приміток до пісень, всі записи можна поділити на ті, що зафіксовані від інтелігентів та від селян в природному середовищі їх побутування. Перша — кількісно менша — охоплює записи, зроблені в Борисполі. До цього набутку відносяться також записи від лірників, кобзаря О. Вересая, мелодії сербських, словацьких, моравських пісень і танців, зразки гуцульських коломийок, здійснені під час подорожі до Гуцульщини та Сербії в 1873 році. Іншу частину фольклористичної спадщини Лисенка складають мелодії від українців інтелігентських кіл. Взаємини фольклориста з носіями пісень у цьому випадку полягали або у прямому фіксуванні зразка — повністю чи частково, або шляхом кореспонденції, коли йому надсилали мелодію зі словами, а то й лише слова. Інакше кажучи, на цьому етапі записування народних пісень ще не існувало певної строгої методики їх фіксування, що подекуди негативно позначалось на якості запису і, зокрема, виливалося в неузгодження між музичним і словесним текстом та зрештою завдало чимало клопоту упорядниці при укладанні цього збірника.

Розкриваючи джерелознавчий аспект походження народних мелодій, Л. Єфремова виділяє тих визначних знавців пісень, від яких Лисенко записав найбільше зразків, а для вичерпності інформації з цього питання, авторка посилається на дослідження К. Квітки. У цьому зв'язку помітне місце займає географічний аспект зафіксованих зразків. Так, від Т. Рильського Лисенко записав пісні з Київщини, від І. Свидницького і С. Тобілевич — подільські, від талановитої М. Загорської — пісні з Чернігівщини, від О. Пчілки і Лесі Українки — волинський фольклор. Діячам українського професійного театру — М. Садовському, М. Кропивницькому, О. Тобілевич Лисенко завдячує появі пісень з Херсонщини, Дніпровій Чайці — з Таврії та Київщини, О. Партицькому та І. Франкові з західноукраїнського регіону. Улюблені пісні Т. Шевченка і П. Куліша прийшли до Лисенка через здібну співачку Є. Красковську, репертуар якої відзначався багатством та різноманітністю. Раніше опубліковані записи від цих відомих осіб доповнюють цілий ряд невідомих записів: від здібного і освіченого селянина з Борисполя А. Калити, від Є. Красковської, С. Тобілевич, А Венгржиновської, І. Франка, К. Студинського, О. Пчілки, М. Загорської, П. Братиці, від дівчини Мотрони.

Готуючи до видання записи пісень М. Лисенка, Л. Єфремова здійснила великий обсяг роботи по встановленню жанру пісень, паспортних даних, по намаганню відтворити найдрібніші деталі і нюанси архівних матеріалів. Що стосується передруків з нотних видань композитора або з фольклорних збірників, то Примітки дають достатньо вичерпну відповідь. Залишається лише пошкодувати, що упорядниця не ставила перед собою мети відшукати пісенні варіанти до наявних пісенних зразків.

З об'єктивних причин до частини записів Лисенка не вдалося встановити особу виконавця або географічне походження, подекуди те й інше. Відсутність повних даних про запис пісні — риса доволі характерна для збирацької роботи фольклористів XIX ст. Сам Лисенко, розуміючи важливість багатьох нюансів збирацької роботи, не завжди притримувався їх, а тому супровідні дані на зразок «Полтавщина» давали лише приблизне уявлення про походження пісні. Не тільки Лисенко, але й фольклористи-фахівці часто допускали огріхів на цьому грунті. Прикладом такої вражаючої неточності, на думку К. Квітки, є збірничок О. Потебні (видання Балліної), який аж через двадцять років по його виході вказав на Харківське та з Роменського повіту походження пісень, без належної в такому випадку конкретизації.

В ситуації з Лисенковими записами упорядницею фіксувалось все, що стосувалося паспортних даних пісні. Пошуки ускладнювалися тим, що тексти записів композитора зберігаються окремо від мелодій. Як твердить упорядниця, саме так занотовував пісні М. Лисенко (с. 8). Ця обставина заторкує іншу вельми важливу пробле-

му записів Лисенка — музично-текстологічну. Перегляд збірника під цим кутом зору показує, що до деяких мелодій пісень відсутні тексти і навпаки. Знайдені в різних місцях мелодії з підтекстовками та повні тексти слід було зводити. Ще скрутніше було тоді, коли текст пісні починався не з першої, а з другої строфи. Відомо також, що записуючи пісні, Лисенко обмежувався лише початковою строфою, а повний текст йому надсилали кореспонденти. Звісно, що через це виникали неузгодження між мелодією і текстом. Поруч з цим певні труднощі зумовлювалися давністю рукописів, а отже незрозумілістю, невиразністю, а подекуди пропусками окремих місць нотного чи словесного тексту. В усіх випадках Л. Єфремова намагалася копіювати оригінал і лише де-де вона втручалася в тексти, вживаючи при цьому квадратні дужки, дрібні тривалості і пунктирні ліги. За словами упорядниці, музичну частину своїх записів Лисенко виконував грамотно і професіонально, а тому вона викликала довіру і не вимагала редакторського втручання. Уніфікації вимагав лише правопис нотування пісень, що й зроблено відповідно до сучасних норм. Зорієнтованість на оригінал проступає також при вживанні темпових позначень: вони здебільшого італійські, частково українські, в окремих піснях відсутні. Ті терміни, що запозичено з обробок Лисенка або друкованих видань, взято у квадратні дужки.

Дуже відповідальний етап роботи над підготовкою фольклорних записів до публікації, як відомо, становить словесний текст. Найскладнішою ділянкою роботи у цьому випадку є відтворення діалектних особливостей мови пісень. (В інтересах ідеального розв'язання цієї проблеми бажана тісна співпраця з діалектологом О. Курило). Стосовно обговорюваного збірника видно, що упорядниця намагалася дотримуватися особливостей вимови тексту пісень, але не в такій мірі, як це прийнято в сучасній світовій науковій практиці. Критичний тон стримує та обставина, що вже в перших публікаціях обробок українських народних пісень (1868 р.) Лисенко орієнтувався на особливості української літературної мови. Не підіймав цього питання також К. Квітка у своїх розвідках, присвячених фольклористичній роботі Лисенка. І все ж вважаємо, що в передмові до збірника Л. Єфремова повинна була б дещо ширше торкнутися цієї проблеми. Принаймні наведений упорядницею текст звернення М. Лисенка у зв'язку з потребою фіксування обрядової пісенності з газети «Черниговские губернские ведомости» (1885) свідчить про те, що композитор не так однозначно, як може здатися на перший погляд, ставився до проблеми записування діалектних особливостей мови (за текстом читаємо: «ну хоч би де кажуть — «вуол», «жуонка», «тцин» — так і писати» — підкреслював фольклорист — с. 22). До речі, у цьому ж документі Лисенко теоретично чітко формулює потребу точного запису географічних реалій: «назви повіту, хутора, селища, поселення, де записана пісня, та прізвище записувача», однак життєві перипетії не завжди сприяли цьому.

Праця упорядниці над з'ясуванням географічних назв вилилася в карту пісенних записів Лисенка, у якій враховано їх кількісний покажчик, а також види записування пісень (в упорядниці, натомість, чомусь вжито «засіб фіксації наспівів» — (с. 27); в польових умовах, від кореспондентів та надіслані кимось. З огляду на карту погоджуємось з усіма висновками і спостереженнями Л. Єфремової на с. 28 (перший уступ).

Останній аспект, якому приділено увагу в другій статті, стосується жанрової характеристики вміщених записів. У книзі вони розташовані в традиційному порядку: до календарно-обрядових віднесено веснянки (кількісно найбагатший розділ), купальські і петрівчані, гребовицькі та жниварські, до родинно-обрядових — весільні. Авторка відзначає велику різноманітність ладоінтонаційної і мелодичної будови веснянок, виділяє два мелодичні типи купальських і петрівчаних (с. 29). Достатньо повно в збірнику представлений розділ колядок і щедрівок, серед них є кілька архаїчних зразків, як «Чи дома, дома пан господар?» (с. 167), «В нашого пана виросла сосна» (168), «Васильова мати» (с. 196). Їх доповнюють християнські колядки з різдв'яного вертепу, пісні приурочені до новорічного обряду «Маланка» та «Коза». Весільні пісні репрезентують здебільшого усі основні типові наспіви центрально-українського весілля (с. 30). Це розспівні, з характерною ладовою будовою та пісні формульної структури.

Фольклористичний архів М. Лисенка містить також пісні релігійного змісту. Введення їх Л. Єфремовою в сучасний науковий обіг розцінюємо як факт позитивний, відрадний. Цікаво, ще серед різдвяних творів є пісні, які за музичними прикметами належать до колядок чи щедрівок, а за змістом відтворюють події православного календаря, що передують Христовому Воскресінню. Це щедрівка «За горами, за жи-

довськими» (з Полтавщини), жіночі коляди «Ніхто не знає, як спрежде було», «Ішла Марія попід горою» (з Борисполя), дівоча колядка «Над Ісусом спасителем» (з Таврійської губернії) тощо. Єдине зауваження щодо їх публікації стосується (всупереч сучасному правопису) вживання малої початкової літери в написанні слова Бог у підтекстовках пісень.

Крім календарно-обрядових пісень, до збірника записів М. Лисенка, з метою врівноваження обсягу видання двох частин, упорядниця ввела жартівливі, танцювальні та алегоричні пісні, а також розділ інструментальної музики. Ритмічна пружність, як і традиційно вживана куплетна форма характеризують зовнішні обриси вміщених жартівливих пісень. Недоречною, на наш погляд, серед жартівливих пісень є «Як діждемо літа та насієм жита» (с. 239). За усіма прикметами вона належить до жниварських.

Основу танцювальних пісень в записах Лисенка складають характерні українські народні танці — як: гопаки, козаки, метелиці, коломийки, триндички, польки, вальси та мазурки; є кілька сюжетних танців. Танцювальну основу зебрігають також алегоричні пісні і таким чином природно вписуються в цей розділ пісень. Завершують збірник зразки інструментальної музики. Авторка вказує на ту обставину, що «Лисенко майже ніколи не робив вказівок на певний інструмент, для якого призначений твір», але біографічні дані компенсують цю неточність записування (с. 30). Отже, наявні зразки — це здебільшого музика до різних танців (Малоруський козачок, Краснянський козачок, Руський козачок), інструментальні мініатюри під назвою Циганочка, Тетяна, Сорока, Марусенька, Прудиус та весільні марші. Нарешті, логічно умотивованим для такого видання, як рецензоване, є констатування і розкриття органічного зв'язку професіональної творчості М. Лисенка з українською народною музикою на матеріалі його ж записів.

Таким чином, пропоноване видання записів М. Лисенка — це не якийсь фрагмент спадщини композитора, а достатньо повна і цілісна картина його фольклористичної праці, яка, сподіваємось, приверне увагу і вимогливого фахівця, і шанувальника української пісні. Додамо, що книжка виготовлена з білого цупкого паперу і має привабливий зовнішній вигляд: на чорному тлі обкладинки проступає назва в золотому тисненні і обрамленні віньєткою з елементами рослинного орнаменту. Повторення цього ж зображення на першій сторінці видання, в комбінації помаранчевого кольору з чорним на білому тлі, викликає в уяві Лисенківські збірники, видані ще за життя композитора. Відкриває книжку вдало зроблений, гарний портрет Миколи Лисенка.

Оксана ШЕВЧУК

Київ



ХРОНІКА

КОНФЕРЕНЦІЯ В ПЕРЕЯСЛАВІ-ХМЕЛЬНИЦЬКОМУ

21—23 вересня 1992 року в м. Переяславі-Хмельницькому Київської області проходила Всеукраїнська наукова конференція «Переяславська земля та її місце в розвитку української нації, державності й культури». Організовано її з ініціативи наукових співробітників Переяслав-Хмельницького історико-культурного заповідника, адміністрація якого разом з керівництвом Переяслав-Хмельницького філіалу Київського державного педагогічного інституту ім. М. П. Драгоманова, Всеукраїнської спілки краєзнавців, Українського товариства охорони пам'яток історії та культури взяла активну участь у проведенні цього наукового форуму. Особливо великий внесок у забезпечення успішної роботи й результативності конференції зробила адміністрація філіалу КДПІ ім. М. П. Драгоманова, у стінах якого проходила робота всіх секцій. За рахунок коштів та матеріальних ресурсів філіалу було видано збірник тез доповідей і повідомлень учасників конференції.

У пленарному засіданні та в роботі 5 секцій форуму (археологічної, історичного краєзнавства, літературного краєзнавства, фольклору й етнографії, історії кобзарського мистецтва) взяли участь відомі вчені України, зокрема академік П. Т. Тронько, канд. іст. наук О. М. Апопович, докт. іст. наук А. П. Пономарьов, докт. мистецтвознавства О. А. Правдюк, канд. іст. наук М. М. Корінний.

Заввідділом етнографії Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН України А. П. Пономарьов виголосив на пленарному засіданні доповідь на тему «Середня Наддніпрянщина в етнополітичному процесі», у якій стисло виклав концепцію розвитку українського етносу в зазначеному регіоні протягом останніх півтора тисячоліть, підкресливши особливу роль Середньої Наддніпрянщини в консолідації східнослов'янської етнічної спільності, давньоруської народності, етно- і націогенезу українців.

Цікавими є міркування автора про еволюцію етнонімічних символів «Русь», «Україна», «Козацтво» в співвідношенні з різними етнотериторіальними та етнодержавними утвореннями, коріння яких — в Середній Наддніпрянщині.

З доповіддю «Кілька віх з історії кобзарського мистецтва» виступив на пленарному засіданні ще один працівник ІМФЕ — О. А. Правдюк. Він виділив п'ять основних періодів у розвитку кобзарства, починаючи з козацької доби й по сьогодні. Особливо актуальним є переосмислення автором процесів еволюції кобзарського мистецтва в умовах комуністичного тоталітаризму, за якого загинуло сотні митців-бандуристів.

Ряд цікавих повідомлень було прочитано в секції фольклору та етнографії. Зокрема, О. Шевчук з Київського інституту культури обгрунтувала в своєму виступі методику відтворення аутентичної пісенності Переяславщини силами вторинних студентських ансамблів. Суть методики полягає в тому, що розучені аматорами пісні коригуються носіями фольклору, від яких ці пісні записано, чим досягається макси-

мальне наближення до народнопісенної традиції. Кілька таким чином відтворених пісень О. Шевчук виконала разом із своїми вихованцями.

Загальний інтерес викликало повідомлення фольклориста з Києва В. Матвієнка, який зумів виявити зв'язок полтавського багатоголосся з пісенною культурою інших народів, чим зробив спробу довести факт збереження сучасними народними співцями мелодичних архетипів, властивих прадавній європейській спільності.

Кандидат мистецтвознавства М. Хай у своєму виступі «Традиційні і т. зв. «академічні» українські народні музичні інструменти» визначив критерії виокремлення суто народних інструментів. Серед цих критеріїв, на думку автора, вирішальне значення мають територіальний, часовий та соціальний аспекти побутування інструментів.

Викладач філіалу педінституту В. Кузьменко охарактеризував творчий доробок видатного збирача уснопоетичної творчості українців І. І. Гурина.

Низку повідомлень з різних галузей етнології Середньої Наддніпрянщини виголосили наукові співробітники Переяслав-Хмельницького історико-культурного заповідника. Заступник директора цього закладу В. Мельник розповіла про етнографічні експедиції музейних працівників Переяслав-Хмельницького протягом 60-х — 90-х років, у ході яких було зібрано тисячі предметів традиційно-побутової культури наддніпрянців, що склали основу експозицій 19 музеїв міста.

Традиційні народні вірування й обряди стали темою виступів одразу трьох науковців з Переяслава. Зокрема, у повідомленні Н. Грукач «Язичницька символіка літніх календарних свят в Середній Наддніпрянщині» виділено кілька різновидів «майського дерева», характерних для даного регіону, що їх встановлюють і нині під час найбільших свят весняно-літнього циклу — Зеленої неділі, Івана Купала, Спаса.

Л. Годліна в своєму повідомленні «Народний одяг Переяславщини в обрядах, звичаях та віруваннях» описала деякі маловідомі повір'я й обряди, де важливу роль відігравали елементи традиційного одягу українців, зокрема сорочка, хустка, жіноча прикраси, пояси, головні убори тощо.

В. Гнатюк розповів про результати власних експедицій по Лівобережній Наддніпрянщині слідами видатного українського вченого М. Максимовича, що дало змогу уточнити динаміку й особливості еволюції календарної обрядовості й вірувань українців протягом XIX—XX ст. У повідомленні вказано причини занепаду, трансформації деяких народних обрядів, накреслено шляхи їхнього відновлення.

У доповіді Л. Набок «Народне житло Середньої Наддніпрянщини 40-х — 90-х рр. XX ст» простежено розвиток житлового та господарських споруд у регіоні в повоєнну добу. При цьому виділялися своєрідні риси новотворчості як у конструктивному, так і в художньому планах, підкреслювався тісний зв'язок виникнення архітектурних новацій в народному житлі з соціально-економічним становищем населення.

Про свої спроби розшифрування семантики зображень на сволоках з колекції Переяслав-Хмельницького історико-культурного заповідника розповів науковий співробітник цього закладу Г. Остронос. Дослідник виділив дві найбільш виразні групи знаків та стилізованих зображень, що відбивали християнську й козацьку символіку.

Етнограф з м. Переяслав-Хмельницького Г. Козій виступила з повідомленням «Домоткані рушники Переяславщини другої половини XIX — початку XX ст.», де охарактеризувала й продемонструвала рушники різних типів як за технікою ткання, так і за композицією основного узору. Головну увагу дослідниця приділила орнаментиці рушників, розмаїттю форм та символіці узорів.

У підсумках роботи секції було підкреслено необхідність регулярного проведення подібних форумів для поглибленого вивчення фольклору й традиційно-побутової культури Середньої Наддніпрянщини. Відчувається потреба і в заснуванні періодичного органу (щорічника або квартальника) для публікацій з зазначених проблем, а також в організації постійно діючої лабораторії на базі Переяслав-Хмельницького історико-культурного заповідника з метою грунтовного планомірного дослідження духовної й матеріальної культури Середньої Наддніпрянщини. Першим кроком до створення такої лабораторії могло б стати відкриття відділу чи сектору фольклористики при Музеї народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини в Переяславі-Хмельницькому. З такою пропозицією учасники секції звернулися до директора історико-культурного заповідника, лауреата Державної премії ім. Т. Шевченка М. І. Сікорського.

Не менш плідною була й робота секції історії кобзарського мистецтва, яку очолював О. А. Правдюк. У ній взяли участь не лише науковці, але й кобзарі-практики на чолі з головою об'єднання кобзарів України п. Василем Литвином.

Виступи учасників секції за тематикою концентрувалися головним чином довкола двох груп проблем: 1) збирання, обробка та поширення інформації з історії та практики кобзарства; 2) теоретична база відродження кобзарства.

Деміфологізація біографій кобзарів дорадянського й радянського періоду — головна проблема доповіді львівського дослідника Б. Жеплинського «Кобзарство Середньої Наддніпрянщини». У повідомленні наводилися численні факти, коли через переслідування народних митців з боку влади дослідники кобзарства були змушені неповно або в дещо викривленому вигляді зображати певні події, епізоди, етапи життя співців.

Студент-медик з Харкова К. Черемський знову порушив питання про харківський з'їзд кобзарів та його трагічні наслідки, про методи фізичного винищення співців-бандуристів у роки голодоморів та репресій.

Про нові можливості щодо вивчення реального стану кобзарства та бандурного музикування за межами України говорилося в повідомленні Т. Шульги «Бандурне музикування в західній українській діаспорі». Оригінальний філософський підхід до розуміння світогляду та світовідчуття кобзарів через поняття «національний космос» проявився в доповіді Ю. Легенького та О. Осадчої «Дума як символ українського національного космосу». Проблему відродження кобзарства як соціокультурного явища порушено в повідомленні В. Мормеля «Про деякі теоретичні засади організації центру кобзарського мистецтва».

На кобзарській нараді прийнято низку пропозицій та рішень по відродженню кобзарства, як важливого соціального та мистецького явища. Зокрема, підтримано пропозицію зав. музеєм кобзарства в Переяслав-Хмельницькому В. Ф. Мормеля по створенню хати кобзаря з наступним поширенням цього досвіду на всі кобзарські регіони України. Прийнято рішення проводити щорічні весняні та осінні сходки кобзарів. Учасники наради звернулись до голови Всеукраїнської спілки кобзарів В. Литвина з вимогою прискорити кінцеве оформлення Спілки як Всеукраїнської організації, розмножити і розповсюдити статут Спілки, видати кобзарям членам спілки членські квитки єдиного взірця.

А напередодні відкриття конференції в Переяслав-Хмельницькому відбулося свято «Великий день кобзарів», на якому серед інших проведено ритуал прийняття в Переяславську кобзарську школу нового поповнення. Кандидати в кобзарики знайомились з давніми кобзарськими традиціями та обрядами: вони проходили через палаючу ватру, цілували синьо-жовтий прапор і бандуру даючи клятву на вірність кобзарському мистецтву та Україні, були окроплені свяченою водою.

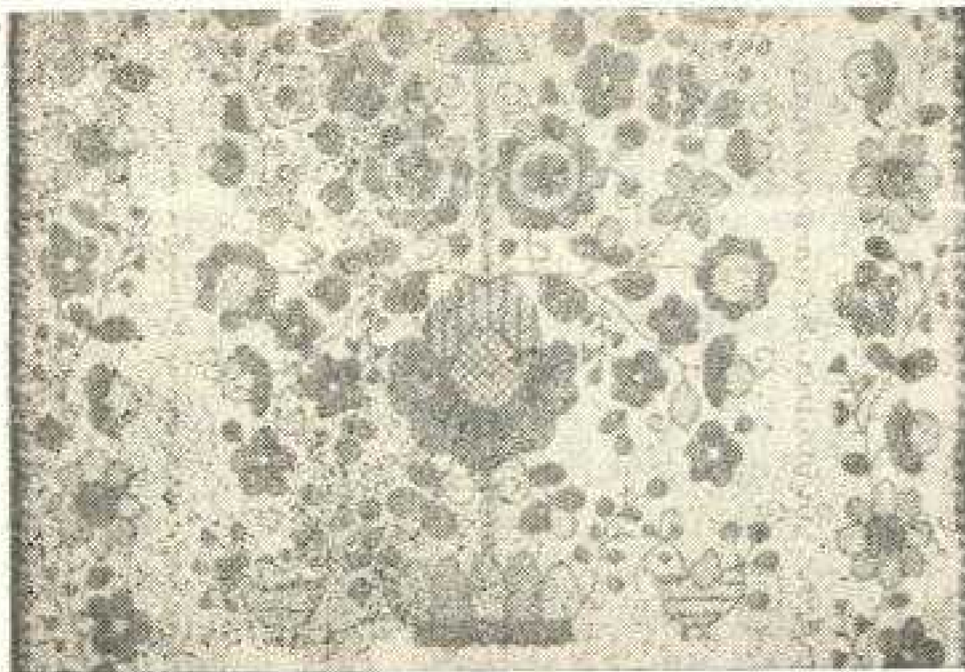
Згідно з традиціями давніх кобзарських братств затверджено час і місце весняної та осінньої сходок кобзарів України. Першу ухвалено провести в третю суботу та неділю в Дніпропетровську (в будинку Яворницького), а другу — в третю суботу та неділю вересня («Великий день Кобзаря») в м. Переяславі-Хмельницькому.

Вирішено підготувати звернення до управління культури держадміністрації Київської обл. та Міністерства культури України допомогти об'єднанню кобзарів та Переяслав-Хмельницькому державному історико-культурному заповіднику здійснити програму «Повернення раритетів», тобто унікальних бандур, вивезених за межі України.

Богдан ЖЕПЛИНСЬКИЙ

Переяслав-Хмельницький

Вячеслав ГНАТЮК,
Валерій МОРМЕЛЬ



З НАШОЇ ПОШТИ

ЕТНОЛОГІЯ — ДОРОГА В МАЙБУТНЄ

Цей термін не новий у нашій науці. У нього в різні часи вкладався різний зміст, зокрема нашими тлумачними словниками — навіть негативний. Сьогодні етнологія — це широка наука про культуру й побут народу. У період відновлення Української державності, відродження національної свідомості громадян України народознавство стає особливо потрібним, до нього — особлива увага, зокрема до таких його відгалужень, як народна медицина й етнопедагогіка.

Проте нинішня ситуація в суспільстві не з найлегших. Мало того, що ламаються устояні структури. А ще ж відходять у вічність носії народної пам'яті, носії фольклору (в широкому його розумінні), а молодше покоління в тих умовах, у яких жило-зростало, не дуже-то надбало в цьому плані.

Зусиллями АН України та кількох міністерств розроблено «Національну програму дослідження, збереження і відродження традиційної культури України». Як перший крок до її реалізації вже почав діяти Український фольклорно-етнографічний центр, головне завдання якого — налагодити суцільне фольклорно-етнографічне обстеження всіх регіонів республіки та створити централізований комп'ютерний банк даних. Центр також заопікувався викладачами та викладанням народознавства, яке широко входить у шкільні та вузівські програми. Пишуться народознавчі посібники й підручники, розробляються відповідні програми та методички, організуються кафедри фольклору й етнографії у провідних вузах України, засновуються етнографічні підрозділи у музеях.

Годі думати, що все це зробиться швидко й красиво.

Для об'єднання народознавчих сил республіки, захисту їхніх професійних інтересів, координації зусиль була створена Українська асоціація етнологів. 1 липня минулого року відбулась установча конференція, на якій затверджено її статут.

Отже, Українська асоціація етнологів — це громадська науково-освітня організація, за програмними цілями та характером діяльності — правонаступниця Всеукраїнського етнографічного товариства (засноване 8 березня 1927 року на базі Етнографічного товариства в Києві), діяльність якого була перервана на початку 30-х років через репресії проти українських народознавців. Виникнення асоціації сприяє спадкоємності пам'яткоохоронних традицій у царині народної культури і відповідає рекомендаціям ЮНЕСКО щодо охорони та вивчення фольклорно-етнографічної спадщини. Асоціація об'єднує етнографів, фольклористів, етномистецтвознавців, культурно-громадських діячів та збирачів-аматорів, які дбатимуть про збереження, вивчення і примноження пам'яток матеріальної та духовної культури у межах України. Її засновники — Інститут мистецтвознавства, фольклористики й етнології (Київ) та Інститут народознавства (Львів), а

співзасновники — Музей народної архітектури та побуту України, Інститут соціології, Інститут археології, Інститут української археографії, Міністерство освіти (Київський, Львівський, Донецький, Одеський та Чернівецький держуніверситети), Міністерство культури (краєзнавчі й етнографічні музеї) та Товариство охорони пам'яток України (секції пам'яток фольклору й етнографії).

Обрано раду Асоціації та її бюро. Співголовами Асоціації стали Олександр Григорович Костюк та Степан Петрович Павлюк.

Асоціація радо прийме в своє братство наукових та творчих працівників, викладачів гуманітарних наук, а також збирачів-аматорів, наукові колективи, громадські та творчі об'єднання, державні й приватні організації і підприємства, які сприяють збереженню, вивченню та відродженню української національної культури. Адреса керівного органу асоціації — м. Київ, Грушевського, 4, ІМФЕ. Отже, до нової України, в майбутнє — разом?

Наталка ПОКЛАД

Київ

ДОСЛІДНИК УЖАНСЬКОЇ ДОЛИНИ

За освітою Станіслав Станіславович Галушканич — юрист. Народився він 1926 року в селі Волосянці Велико-Березнянського району на Закарпатті, в родині селянина. 1951 року закінчив юридичний факультет Київського університету. Відтоді працював за фахом. Видав нариси про звичаєве право на Закарпатті, які високо оцінені професіоналами.

Народне мистецтво краю Станіслав Станіславович знає з дитинства, виріс серед нього. А якщо дивитися глибше, то й сам неодноразово був його творцем, адже вміє ткати, вишивати та й за теслярські здібності йому без вагань можна присвоювати найвищий розряд.

Його захопленням стало дослідження побуту й народного мистецтва жителів Ужанської долини, де народився і виріс. Як відомо, до неї належать три адміністративні райони: Велико-Березнянський, Перечинський та Ужгородський Закарпатської області і проживають тут головним чином лемки.

Зібрані С. Галушканичем в Ужанській долині матеріали за тематикою умовно можна поділити на п'ять основних розділів: «Народна архітектура і побут», «Церковна архітектура», «Традиційний одяг», «Обряди», «Їжа».

Перший розділ включає 25 знімків з науковими коментарями до них, які дають уявлення про характер будівництва. На одному з фото зафіксована хата з села Ужок, побудована 1872 року. На іншому — водяний млин у с. Лубні, зруйнований 1954 року під час «розкуркулювання» на Закарпатті. Така ж доля спіткала 1948 року унікальну водяну пилораму у с. Кострином на Березанщині. Ця пилорама обслуговувала всю Ужанську долину, працюючи на природній, річковій енергії. Надзвичайно цінним є відтворений С. Галушканичем план інтер'єра. У помешканні він виділяє піч. Її клали без виводу із даху. Дим розповзався по горищі, обігріваючи та «дезинфікуючи» його, а не лише тому, щоб, мовляв, не платити податку, як це твердили вульгарні сталінські «історіографи». Через постійні туман та дощову гірську погоду гонта потребувала постійного просушування. Займала лемківська піч $^1/_5$ або $^1/_4$ житла і служила за своєрідну лікарню.

В окремий розділ зібране церковне будівництво. В Ужку С. Галушканичу вдалося сфотографувати дерев'яну Михайлівську церкву, збудовану 1745 року братами Федорчуками із Галичини. Церкви, як правило, монтувалися за місцем проживання майстрів. Так, іконостас церкви у село Сіль 1703 року разом із храмом доставили також з Галичини.

Не поступається перед витворами галицьких будівничих Покрівська церква у Кострині, зведена майстрами з Пряшівщини. Отже, місцева культура тут має інтернаціональний характер, у позитивному, звичайно, значенні цього слова, бо знищення водяних млинів та пилорам дехто теж тривалий час, а іноді ще й тепер, видає за досягнення цивілізації.

В альбомах зустрічаються знімки так званих «процесійних хрестів» біля закарпатських гірських шляхів. Такі хрести встановлювалися перед селом, біля них зупинялися прочани, прямуючи до монастирів чи храмів типу Почаївської або Києво-Печерської лаври. Збереглися фотознімки 1943 року процесійних хрестів біля входу у Малий Березний і с. Кострино. Їх не наважилися зачепити навіть фашисти. Проте в 1952—1953 роках вони були знищені войовничими атеїстами.

До цього розділу віднесені й записані від місцевих жителів релігійні прислів'я. Вони й досі передаються від покоління до покоління. Це такі, як: «Бог знає з неба, що кому треба», «Боже, помагай, а ти руки прикладай», «Боже, поможи, а ти, хлопче, не лежи», «Старайся, небоже, то й бог допоможе» та ін.

Не менш цінні описи та малюнки одягу верховинців, виконані народознавцем з натури. Мешканці Ужанської долини пристосовували одяг до кліматичних умов. Причому в основі своїй він, як і мова, не диференціювався на «одяг бідних і багатих». Тому автор відмовився від такої класифікації, як анахронізму. 80—90 відсотків одягу виготовлялося в домашніх умовах, крім кресані («клебанки»), себто капелюха. Нема вже «гуні» — кожушка шерстю назовні; сіряка, що шився із сукна, теж уже майже не побачиш.

С. Галушканич пам'ятає таку деталь, як, ідучи під дощ до церкви, жінки несли чоботи у руках. І пояснювалося це не так соціальними мотивами, як повагою до церкви і насамперед до людської праці. На такому б, здавалося, третьорядному побутовому прикладі простежується висока народна мораль.

У висвітленні весільного обряду С. Галушканич не пішов за шаблоном. Він не обмежився тільки весільними звичаями, але й звернув увагу, зокрема, на те, що у посаг батьки давали молодій у середньому 3—4 гектари землі, залишаючи не менше й собі, бо ж у більшості випадків з-за комина виглядали молодші сестри нареченої.

У розділі про їжу лемків кінця XIX — початку XX ст. дослідник зауважує, що на Свят-Вечір завжди готували 12 страв, за кількістю апостолів. До речі, у цей період в ужанському ареалі побутували дерев'яні ложки та миски. Їхнє поширення, виявляється, було зумовлене не тільки сировинними факторами. Дерев'яні ложки холодили їжу і не шкодили зубів.

Зібрані експонати та факти етнограф не складає до шухляди чи скрині, а повертає до життя. Він є ініціатором оригінальних масових заходів з метою пропаганди культурно-історичних пам'яток. Так, на церкві у селі Тур'ї Ремети С. Галушканича зацікавила іржава чавунна дошка, на яку ніхто не звертав уваги. З'ясувалося, що то меморіальний знак на честь листоноші Федора Фекета, який помер 1838 року. Удостоївся він такої високої честі у громади за те, що 28 кілометрів ходив гірськими стежками до Ужгорода по пошту і, обслуговуючи лемківські хижі, розкидані по горах, щодня долав до 60 кілометрів.

Про свою знахідку С. Галушканич в 11-му номері журналу «Дружно вперед» 1988 року надрукував статтю «Рідкісний пам'ятник», проілюстровану фотознімком меморіальної дошки, де Фекет зображений у типових для тих часів гуні і постолах.

На відзначення 150-річчя легендарного листоноші Станіслав Станіславович, сам у минулому начальник пошти у Ставному на Березнянщині, разом з листоношами О. Наливайком, І. Копаловичем та ін. вирішили пройти стежками Фекета. Вони вирушили з поштою від Сваляви до Тур'ї Ремети, де на честь Федора Фекета відбулося урочисте свято. Сорокап'ятикілометрову дистанцію подолали за два дні.

Учасників оригінального переходу вітали по дорозі сотні горян, які вперше почули про трудівника-листоношу з їхнього краю.

І тут пригадується виступ Президента Республіканської асоціації українознавців І. Дзюби на 1-му конгресі РАУ у грудні 1990 року: «Часто доводиться чути, — сказав тоді Дзюба, — що треба зробити те й інше. Причому автори пропозицій висловлюють міркування, як це зробити. Тож беріть і робіть, не чекаючи, поки за вас це зробить хтось».

Етнографічні матеріали С. Галушканича закупив Закарпатський краєзнавчий музей та Львівський Інститут народознавства АН України. Наукові розвідки ентузіаста публікуються на сторінках журналів «Пам'ятники України», «Дукля», в газетах «Закарпатська правда», «Наше слово» (Варшава) та багатьох інших.

Станіслав Станіславович очолює Товариство імені Юрія Венеліна-Гуци (1802—1839), вихідця із села Тибави на Свалявщині, що прожив усього-навсього 37 років, але здобув визнання як просвітитель, історик, філолог (склав граматику болгарської мови), дослідник української народної творчості, автор знаменитої праці «Критичні дослідження про історію болгар», у якій один з перших довів слов'янське походження мешканців Балканського півострова. Товариство займається популяризацією творчості Ю. Венеліна-Гуци, пропагандою місцевих звичаїв та обрядів, вивченням історичного минулого рідного краю, організацією благочинних вечорів. Одним з таких стало організоване Товариством у січні в Сваляві свято «Великі коляди». У його програмі були призабуті колядки, віншування, різдвяні мініатюри, фрагменти народних звичаїв Свалявщини. В концерті виступали народний самодіяльний хор районного споживчого товариства, фольклорні колективи сіл Голубиного та Р. Гути, церковний дитячий хор. Кращі фольклорні колективи району взяли участь в цьогорічному «Свалявському Великодні».

У бібліографічному покажчику «Юрій Іванович Венелін-Гуца», виданому 1989 року Ужгородським державним університетом, зустрічаємо посилання і на наукові публікації С. Галушканича.

А ще С. Галушканич є членом Товариства української мови імені Т. Г. Шевченка «Просвіта». Він «просвітянин» з 1937—40 років. У 1937-у, зокрема, брав участь у Всепросвітянському з'їзді в Ужгороді, зберіг навіть з'їздівський значок з «небезпечним» поєднанням жовтого і блакитного кольорів.

Діяльність С. Галушканича спрямована на дослідження побуту і мистецтва рідного краю. І найбільша нагорода для нього — бути сином Ужанської долини.

Микола ХОЛОДНИЙ

Остер Чернігівської обл.

ХУДОЖНИК ІВАН ГАБРИШИН

Твори Івана Габришина стали відкриттям для вінничан років шість тому. Вони викликали неабиякий інтерес у глядачів та фахівців. Вінницькі мистецькі кола відчули в картинах почерк великого майстра.

До того ніхто не знав Івана Габришина, як художника, та й сам митець намагався тримати свою творчість подалі від людського ока. Іван Вікторович, людина скромна, вимоглива до себе, бачив, що в творах чогось бракує, а саме чого не знав. Не міг зрозуміти своєрідність власної творчості, загадкових законів примітиву. Лише жага творення притягувала до полотна.

Хто знає, скільки так тривало б, якби не випадок. Один чоловік порадив відвезти роботи на виставку. Відтоді для художника настало інше життя. З'явилися нові люди, обіцяли золоті гори, аби малював

картини лише для них, а вони продаватимуть, скажімо, за кордон. Він погодився, бо що поробиш, коли його твори виявилися у Вінниці нікому не потрібними.

Одного разу Іван Габришин заніс в художній музей кілька картин, але їх там не прийняли через неякісне грунтування полотна. Потім написав лист у Державний музей Т. Г. Шевченка, пропонуючи закупити роботу «Тарасові шляхи» за досить-таки невисоку ціну. Але відповіді з Києва так і не отримав. На цьому і закінчилося вінницьке і київське визнання.

Художник був змушений іти на гранітний кар'єр в с. Стрижавку, де раніше працював інженером. Трудився кілька років, доки до нього не приїхали «купці», оті незнайомі люди, які закупили всі, навіть «браковані» роботи. Іван Вікторович примруженим поглядом довго дивиться на розпочату картину, ніби намагається прочитати долю кожного із зображених героїв. Чути важке зітхання. Воно видалося мені таким болючим і щемливим. Можна зрозуміти художника — попереду важка творча праця, а може й смуток за пройденими літами, чи тим, чого ще не встиг написати в своєму житті.

Болем зворушує картина сільського життя, опаленого війною, в творі «Повоєнна весна». Події відбуваються вночі при місяці. Жінки орють волами землю. В небі летять ворожі літаки. Кілька діточок з торбинками жита на худих плечиках засівають землю. Нічна в'язка земля, немов не відпускає від себе цих маленьких дітей, постаті яких поринули в її темне тло.

Таку картину міг написати художник, який відчув на собі важке життя дітей, любить їх, чуйний до їх радощів і прикрощів. Іван Габришин майстерно зображує землю, щедро вводить у живопис темносині, коричневі фарби. Особливе місце майже в усіх творах займає небо, яке ділить полотно навпіл. Навіть у зображенні неба виявляється його мистецька самобутність.

Досить оригінальна композиційна будова твору «Тарасові шляхи»: дві дороги, перетинаючись, утворюють хрест. Той важкий хрест, який впродовж життя ніс славний син України. Кожному своя дорога, філософствує митець. По одній поїхав пан, іншою крокує селянин з конякою. Захід сонця надзвичайно живописний, багатий своєю кольоровою гамою. Природа велична і одухотворена, контраст теплих тонів доріг і свинцово-холодних хмар, що кидають на степ темні пасма тіней, неначе доповнює вечірню розмову Шевченка з селянами.

Іван Габришин часто буває у с. Строїнцях, де він народився, де минуло його дитинство. Митець любить село, людей. Широкопанорамне полотно «Золоте весілля» йому підказало саме життя. В центрі біля відчинених воріт сивий дідусь з бабусею — герої урочистостей, які прожили в злагоді п'ятдесят років. Художник зумів передати на полотні настрій двох старих людей. На подвір'ї літні люди, збуджені від радості, святкують ювілей своїх ровесників. Лише осторонь одинока бабуся в затишку саду, щаслива, що дожила до цього дня. В її образі прочитується мудрість і філософія сільського життя. На хаті — лелеки, як символи добра і злагоди. Полотно відсвічує золотаво-жовтою гамою кольорів, і все видається казковим, святковим, незвичним.

Іван Вікторович малює свої полотна довго. Досконало вивчає історію, ландшафт, одяг, звичаї. Художник намагається якомога ширше показати сцени життя, тому вдається до панорамності, поглядом з висоти пташиного польоту охоплює широту невгамовного і гамірливого життя. Невеличкі фігурки людей, тварин, а їх в роботах чимало, зображені незграбно, невиписані, але саме це викликає захоплення у справжніх глядачів й поцінювачів. У тому й проявляється феномен примітивістського мистецтва, що своєю щирістю і безпосередністю запалює любителів мистецтва. А найбільше вражає зворушлива безпосередність світобачення Івана Габришина.

Вінниця *Федір ПАНЧУК*

В ЖУРНАЛЕ

IN THIS ISSUE

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 с.— *В. Бірюкович.* Богоматір. Картон, темпера. Київ. 1991.— 4 с. — *В. Падун. Козацький собор.* Картон, темпера. Дніпропетровськ. 1975. Фоторепродукції В. Хлібцевича.

У РУБРИКАХ. Зразки українського народного мистецтва. 1930—90-і рр.



Килимарниця Д. Єфремова.
Фото. 1990.

5 куп.

Індекс 74328

Бібл-ка

НАРОДНА
ТВОРЧІСТЬ
ТА ЕТНОГРАФІЯ



ISSN 0130-36. Нар. творчість та етнографія. 1993. № 1. 1—96.

НАУКОВА ДУМКА